

de la apollo la faust

Dialog între civilizații, dialog între generații

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane

Antologie,

Cuvînt înainte

și note introductive de

VICTOR ERNEST MAȘEK

Traducere de

LUCIAN BLAGA

ION DOBROGEANU-GHEREA

ION HERDAN

EDITURA MERIDIANE BUCUREȘTI, 1978

„Fiecare să fie, în felul său, un grec,
dar să fie!”. GOETHE

Pe coperta 1:

Cap de miel învingător Bronz. Sfirjitul sec. al V-le» !.e.n. Muzeul luyru, Pari»

CUVÎNT ÎNAINTE

UN DIALOG AL CLASICISMELOR

Antologia de față își propune să evidențieze un dublu și pasionant dialog. Unul în adîncime, cobo-rînd milenii pe verticala istoriei, și altul la suprafață, pe orizontala extensiunii și maturizării unei culturi. Dacă în prim plan se va desfășura permanent dialogul dintre clasicismul sau romantismul german și cultura și civilizația clasică a Greciei antice, cel purtat în fundal, adesea în contradictoriu și cu o deosebită vervă polemică, între reprezentanții aceleiași culturi, ni se pare la fel de interesant de urmărit. Din această încrucișare și suprapunere de replici sperăm să obținem o imagine mai vie și mai pregnantă a unui moment deosebit de important pentru întreaga evoluție ulterioară a culturii germane și europene din secolele XVIII și XIX: contactul dintre cele două clasi-cisme. Ni s-a părut pasionant să urmărim modul în care spiritualitatea germană a epocii care l-a dat pe Lessing, Winckelmann, Goethe sau Schiller a receptat și asimilat, la distanță de milenii, sugestiile artei și gîndirii eline, precum și evoluția spectaculoasă a acestei receptări în epoca romantismului nietzschean.

Fenomenul acesta, pe care l-am putea numi, referindu-ne la spiritul celor două culturi, «dialogul dintre Apollo și Faust», nu este nici întîmplă-tor și nici produsul spontan al unui capriciu cultural sau al unui interes de strictă specialitate, ci expresia unui «don, adînc resimțit de acest grup etnic «nordic», mistuit de nostalgia sudului, «suferind — cum spunea Novalis — de a nu fi avut părinți greci și înșelîndu-se pe sine, dorind să imite sau să posede pentru sine acele obiecte-mărturii ale unui trecut considerat ca ideal».

Sub semnul unei atari Idealizări si admirații fără rezerve a antichității eline s-a desfășurat acea «mică Renaștere germană, pe seama ei» (T. Vianu), inaugurată de Winckelmann prin lucrarea de re-strînsă întindere dar mare răsunset în care înfățișa contemporanilor exemplul unei lumi de armonie, înălțată sublim deasupra contrastelor și sfîșierilor prezentului. Îndeosebi arta și literatura germană, anemiate încă după îndelungata criză a războiului de 30 de ani, vor dobîndi, în urma acestui prim contact cu antichitatea greacă, un nou conținut umanist și o nouă dimensiune interioară. Puntea boltită de Winckelmann deasupra declinului general făcea legătura între clasicitatea greacă (cu influența ei asupra Renașterii și Iluminismului) și clasicismului german, între spiritul apolinic și cel faustic, a cărui cristalizare include în sine receptarea primului. Replica germană, în cadrul acestui dialog, exprima un bnbucurător elan progresist, de spiritualizare și motivare pe planul artei, și de revendicare a libertății politice și respingere a absolutismului, pe plan social (reflex al admirației fața de statutul democrației ateniene). S-a identificat uneori această orientare spre Grecia, proprie culturii germane din secolul al XVIII-lea, ca o fugă de prezent și o refugiere în trecut. Dar nostalgia resimțită de Lessing, Winckelmann sau Goethe, și mai tîrziu de Nietzsche și Hb'lderlin, pentru această lume a sudului, nostalgie care i-a făcut să revină adesea pe malurile Mediteranei în urmărirea acelei iluzii, întruchipare a unui ideal de perfecțiune și frumusețe proprie unei lumi mai mult închipuie decît reale, exprima de fapt ple-naritatea unui sentiment contemporan: nevoia de puritate și adevăr. Prin studiile sale istorice și arheologice Winckelmann nu se refugia în trecut, ci aducea trecutul în actualitate. Desigur, din perspectiva viziunii noastre filosofice, această încer- 6 care de reînviere a anumitor perioade istorice pe o traiectorie considerată ciclică era un demers anistoric și în ultimă instanță neștiințific. Dar nu mai puțin expresia unui crez înaintat totuși, dacă ținem seama de sensul alternativei pe care o oferea, deci de ceea ce, implicit, respingea prin afirmarea acestui ideal, și de înrîurirea, în

mare parte salutară, pe care a avut-o asupra spiritelor contemporane.

În dialogul pe care-l urmărim, Grecia își spusese cuvântul, dar înțelesul lui era estompat de distanța milenară dintre interlocutori, de unde și posibilitatea unor interpretări și ca atare a unor răspunsuri și replici atât de diferite.

Cei care au dat prima replică — Winckelmann și Lessing — au interpretat operele de artă ale antichității drept produsul unei umanități apropiate de natură (în sens rousseau-ist), trăind într-o pașnică și fericită comuniune cu ea. Se inaugura astfel mitul «seninătății calme și armonioase» a culturii grecești, mit ce avea să-și pună pecetea, timp de aproape un secol, asupra modalității de reflectare literară istorică sau filosofică a spiritualității eline în cultura germană. În această imagine idilică, viața grecilor se desfășura sub un cer blând și limpede. Frumusețea fizică, cultivată și celebrată în întreceri sportive, era apărută de degradare prin cumpătare și echilibru în viața zilnică. Bolile nu-și făcuseră încă simțită prezența, legile erau blinde și drepte. Sensibilitatea și rafinamentul grecilor nu se complăcea în sîngeroasele lupte de gladiatori, ce aveau să desfete mai târziu Roma. Necunoscînd invidia, ura, meschinăria, sufletul grec trăia într-o fericită împăcare cu sine. Nu este de mirare, ne spune Winckelmann, că luîndu-și ca model o asemenea umanitate armonioasă și fericită, arta greacă a produs opere ce pot reprezenta idealul estetic al tuturor timpurilor: «Nobila simplitate și măreția liniștită» caracteristice acestei arte vor trebui să însușească și elanul creator al contemporanilor, generînd acea artă neoumanistă pe care Winckelmann și Lessing o puneau la baza mult doritei reforme morale.

A fost un îndemn cu larg răsunet în epocă. Mengs, Winckelmann și Lessing, devin marii preoți ai noii religii a frumuseții ideale grecești, și în ceremonialul pe care-l profesează, numeroase sînt glasurile ce li se vor alătura în proslăvirea acestui ideal. Schiller concepe în acest spirit unul din poemele sale cele mai reprezentative Zeii Greciei (Die Götter Griechenlands), în care laudă darul grecilor de a însuși natura în mituri, cultul lor pentru frumusețe și echilibru, inocența și puritatea hedonismului lor, acceptarea senină a morții. Venerarea artei și culturii grecești este și steaua sub care se dezvoltă destinul literar și uman al lui Holderlin, care studiază cu fervoare, încă de tînăr, limba greacă și cultura antică elină. Într-o odă scrisă în această perioadă Griechenland (1794), Holderlin dorește ca «ultima sa lacrimă» să curgă pentru Elada, pentru acea «Arcadie» de vis, în care:

... tinerii-și visau izbînda
Și Socrate-i cucerea grăind,
Unde-Aspasia prin munții-n floare Rătăcind,
din agora prindea Aprigă-a mulțimilor suflare,
Unde Platon naiuri zămislea,
Unde vara, aromind de cînturi
Strălucea.....¹

Elada devine o adevărată obsesie pentru Holderlin, care folosește pentru poemele sale metrul antic, în a cărui readaptare la ritmul unei limbi și al unui mediu lingvistic total diferit, vede contopirea miraculoasă dintre spiritualitatea elină și cea germană, modul unei fericite transfuzii de substanță între el și Elada. Nici Goethe n-a rămas în afara acestui entuziasm general. În Faust de pildă, exprimă în mod simbolic aspirația epocii sale către acea frumusețe senină, calmă, împăcată cu sine, a lumii grecești. Iar în studiul pe care îl dedică lui Winckelmann și îndeosebi în eseul Antik und Modern elogiază de asemenea, fără rezerve,

¹ Traducere de Șt. Aug. Doinaș și Virgil Nemoianu

stilul de viață al lumii antice în care „luminozitatea, grația, seninătatea primează”. Nu e de mirare deci că atribuind grecilor și îndeosebi „inegalabililor” artiști ai antichității „claritate a vederii”, „seninătate a reproducerii”, „ușurință a comunicării”, realizate în „cel mai nobil material” și cu „cea mai desăvîrșită execuție” Goethe adresează contemporanilor săi îndemnul: „Fiecare să fie, în felul său, un grec. Dar să fie!”

Tonul replicii germane în dialogul dintre cele două culturi avea să se schimbe însă în mod sensibil, prin intrarea în discuție a generației romantice sau a personalităților cu o orientare mai mult științifică decît poetică (J. Burckhardt, Wilamo-witz-Moellendorff, E. Rohde). În dialogul «pe verticală» se interferează acum replicile dialogului «din planul doi» — purtat între reprezentanții aceleiași culturi — privind fie semnalarea unor exagerări ce denaturau imaginea reală a Greciei, fie contestarea globală a viziunii anterioare. Herder îi va reproșa, astfel, lui Winckelmann, faptul că a absoțut influența ambianței climaterice, a cerului și vecinătății mării, asupra spiritului și artei eline, neglijînd factorii politici și religioși ce au conlucrat la conturarea și devenirea lor treptată. Alte obiecții vizau faptul că în numele idealului estetic grecesc era defăimat tot ceea ce era mai viu în arta contemporană. Optica firească — afirmau cu justețe aceste critici — fusese inversată: «în loc ca trecutul să fie privit prin prisma unui gust format pe măsura artei contemporane, tocmai dintr-o artă mitică a trecutului au fost extrase unele norme privind perfecțiunea, norme cu ajutorul cărora să se judece arta prezentului. Schemele sînt întotdeauna moarte, nu e viu decît prezentul și numai el poate da viață trecutului». Este ideea sub care își va dezvolta și Jakob Burckhardt întreaga sa concepție asupra culturii eline. Imaginea propusă de el și care va influența puternic noile replici pe care le vor

da, în dialogul greco-german, Nietzsche

¹ Cf. L. Venturi — *Istoria criticii de artă*, București, 9 Ed. Univers, 1970, p. 185.

și Rohde, avea să domine secolul al XIX-lea și să se substituie celei devenite tradițională, datorită lui Winckelmann și Lessing. Perspectiva din care Burckhardt privea — nu mai puțin admirativ, dar mai lucid — spre țărmurile Eladei, era acum aceea a timpului și afinităților sale. «Nu putem descoperi decât ceea ce este în noi înșine și ceea ce răspunde preocupărilor noastre» va scrie el, subliniind faptul că experiența artei contemporane este aceea care ne învață să deslușim arta trecutului și nu invers. Nu vom putea asimila gustul grecilor din antichitate dacă nu vom fi în stare să ne orientăm în gustul contemporan. Tocmai lipsa unei asemenea orientări i se va reproșa lui Winckelmann, care, fundamentându-și judecățile de valoare asupra artei contemporane, pe superioritatea absolută a artei grecești, a sfârșit prin a înțelege greșit atât arta greacă cât și arta modernă.

Dar să ne întoarcem la Burckhardt, cel căruia i se datorează în mare parte această schimbare de optică, vizînd nu numai restabilirea raportului firesc dintre trecut și prezent, ci și destrămarea legendei despre «grecul senin». între 1872—1880 istoricul elvețian ține la Universitatea din Basel o serie de prelegeri despre civilizația Greciei antice, sintetizîndu-le mai apoi într-o celebră lucrare publicată postum *Griechische Kulturgeschichte* (Istoria culturii grecești, 1902). Afirmățiile pe care le făcea ilustrul profesor apăreau studenților și auditorilor săi — în rîndul cărora se afla și Nietzsche, numit de curînd profesor la aceeași Universitate — de-a dreptul senzaționale, într-atît se deosebeau de vechea viziune tradițională. «Colocviul de vară ținut de Burckhardt, devine tot mai mult un eveniment unic. Pierzi enorm că nu poți lua parte la el» îi scrie entuziasmat, în 1872, Nietzsche, prietenului său Gensdorff.

Sintetizînd rezultatele unor cercetări mai vechi sau mai noi din domeniul istoriei și filosofiei clasice, Burckhardt va ajunge la concluzia că religia greacă era lipsită de moralitate și că teama de zei n-a însemnat niciodată și un respect pentru ei. ¹⁰

Structura socială a Greciei era și ea departe de imaginea idilică a armoniei și dreptății depline. Polis-ul grec, de la ale cărui drepturi erau excluși sclavii, metecii și femeile, era plin de nedreptăți. Virtutea greacă prin excelență, cumpătarea, era în fapt reacția negativă la amenințările ce porneau de la zei, de la natură și de la soartă. Nici cu morala nu stăteau, ne spune Burckhardt, atît de strălucit cum se crede. Un poet ca Theognis cîntă virtuțile lingusirii, iar minciuna era o «monedă de schimb» foarte uzitată. Sentimentele umane, chiar ale eroilor, erau nu numai lipsite de generozitate, dar, în mare măsura, crude. Să ne reamintim, de pildă, jubilarea învingătorului în fața deznădejdei celui învins, așa cum apare adesea la Homer sau la tragici. Cetățenii trăiau sub teroarea denunțătorilor de profesie, a sicofanților. În fața răutății generale, sufletul ie înăsprește, cinicii și stoicii făcînd din resemnare o virtute a filosofului.

În contrast fundamental deci cu viziunea idilică a lui Winckelmann, pesimismul — ca răspuns negativ dat întrebării despre valoarea vieții — era considerat de Burckhardt drept trăsătură de bază a concepțiilor filosofice grecești. El adună din literatura și filosofia greacă o serie de mărturii grăitoare pentru conturarea a ceea ce numește el «preistoria pesimismului grecesc». În textele reproduse de Burckhardt ni se spune, de pildă, că viața omenească «este făcută din frică și durere și după ce norocul a zîmbit cuiva, Nemesis urmează ne-apărat». Euripide consideră și el că «nimeni nu se poate sustrage suferinței, dar înțelept este cel care o suportă cu noblețe». «Nu există viață fără jale — continuă lamentația Sofocle — dar fericit este acela care o încearcă mai puțin». Viața omului este, după Pindar, «ca visul unei umbre», iar corul bătrînilor din Oedip, la Colona, deplînge și el omul pentru neșansa de a se fi născut[^].

Bazat pe o asemenea «ontologie» a pesimismului grec, Burckhardt nu putea ajunge, evident, la

¹ Cf. T. Vianu, *Studii de literatură universală și com-11 parată*, Ed. Academiei, 1963, p- 586-587.

FILIAL -OR

Str. Observatorului nr. 1

o altă concluzie decât cea exprimată la începutul celui de al doilea volum al amplei istorii la care ne-am referit: «Odată cu umanismul german în secolul al XVII-lea, s-a crezut că lucrurile sînt cu totul clare în ce-i privește pe vechii greci: acordîndu-se atenție doar eroismului lor războinic și conștiinței lor cetățenești, artei și poeziei lor, frumoasei lor țări și climei sale fericite, grecii au fost socotiți fericiți. Poezia lui Schiller, Zeii Greciei a cuprins această presupunere într-o singură imagine, al cărei farmec nu și-a pierdut nici azi puterea. Se socotea cel puțin ca atenienii secolului lui Pericle au trăit numai în fericire. Este una din cele mai mari falsificări ale judecății istorice, cu atît mai irezistibilă cu cît era făcută cu nevinovăție și convingere. Se omitea astfel protestul strigător al întregii tradiții literare, care, începînd cu mitul, a acuzat și a deplîns viața omenească. Cît despre viața întregii națiuni grecești, privirea era atinsă de orbire cînd se lua în considerație numai fațetele ei atrăgătoare»[^].

Dacă ne vom reaminti acum că printre ascultătorii entuziaști ai acestor prelegeri se afla și Nietzsche, vom înțelege mai bine una din originile concepției sale, potrivit căreia, tragedia greacă nu poate fi explicată decât ținînd seama de fondul de durere al sufletului grec.

Așadar schimbarea de optică impusă de Burckhardt, pe de o parte, și influența, recunoscută, a pesimismului schopenhauerian pe de alta, conlucrează spre a cristaliza în tînărul Nietzsche — care lucra în această perioadă la studiul rămas neterminat: Filosof ia în epoca tragică a grecilor (Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen) — conceptul unui pesimism grecesc presocratic². în viziunea nietzscheană, arta greacă și respectiv tragedia reprezintă, prin structura lor armonioasă, o compensație a celui fond sufletesc îndurerat, sem-

¹ J. Burckhardt, *Op. cit.*, Stuttgart, 1902, voi. II, p. 27-28.

² Charles Andler, *Le pessimisme esthétique de Nietzsche*, 1921, p. 87.

12

nalat și demonstrat prin numeroase mărturii, prima oară, de Burckhardt.

Nu este întâmplător faptul că, în centrul atenției principalilor reprezentanți ai noii viziuni asupra Greciei (Nietzsche, Wilamowitz, Rohde) va trece acum literatura și respectiv tragedia și că referirea la artele plastice — precumpănitoare în cazul lui Winckelmann și Lessing — va dispărea aproape cu totul. De vină nu este numai specializarea lor în probleme de filologie clasică, ci, în mult mai mare măsură, componenta psihică a literaturii, prin studierea căreia li se dezvăluie ceea ce calmele și oarbele figuri ale frumoaselor grupuri statuare, nu lăsau să răzbată la suprafață: curentele subterane, tumultoase ale spiritualității eline, în tragedie ei descopereau un spațiu metafizic creat ca refugiu al idealurilor și visurilor respinse de realitate, o dimensiune în care omul se proiecta ca obiect al propriei sale insatisfacții. Prin fereastra întunecată a dionisiacului din sufletul său, grecul intuia toată grozăvia și iraționalitatea existenței. Sub presiunea acestui prezent ostil, grecii au fost siliți, pentru a putea trăi, să-și creeze zeii — va spune Nietzsche. Olimpul era astfel un vis așternut asemeni unui covor strălucitor spre a ascunde hăurile adinei, pline de monștrii absurdității și desnădejdiei.

Pesimismul profund al grecilor îi silea să viseze ca să poată trăi. Olimpul și respectiv reflectarea lui în mitologia și literatura Greciei antice nu este reflexul spontan al unor stări de spirit sufletești luminoase — cum a crezut Winckelmann, bazîndu-se doar pe oglindirea sa în marmoră — ci o «reacție vitală, o terapie psihică aproape, practică înconștient de niște oameni chinuți de sfîrșit vieții, pînditori la toate răspîn-tiile» cum scrie, conspectîndu-l pe Nietzsche, L. Blaga. Nu vom discuta aici despre îndreptățirea științifică a unei asemenea viziuni psihologice asupra valorilor unei culturi, care ar putea fi cu greu susținută azi în lumina cercetărilor de filo-sofia istoriei și sociologia culturii. Dealtfel, la unele din erorile și limitele viziunii lui Nietzsche 13 vom reveni mai în amănunțime cu prilejul consi-

dcrățiilor introductive la Nașterea tragediei. Ceea ce am vrut să accentuăm este doar puternica schimbare de optică produsă în cursul acestui sinuos proces de relectare a clasicismului grec în cultura germană, precum și mutarea accentului de pe arta plastică pe literatură.

Ajungem astfel și la dezvăluirea criteriilor ce ne-au călăuzit în selectarea tocmai a acestor pagini — respectiv a acestor replici — din dialogul între cele două culturi, evident mult mai amplu decît cel prezentat de noi (și ne gîndim la îndreptățirea cu care am fi putut transcrie aici, contribuția lui Mengs, J. Burckhardt sau Wilamowitz): — în privința autorilor antologați, ne-am oprit la acele personalități care att dat, în dialogul urmărit de noi, o replică esențială și originală fie prin aceea că au inaugurat și alimentat însăși interesul și preocuparea pentru-cultura și civilizația elină — cazul lui Winckelmann și Lessing — influențînd hotărîtor sensibilitatea unei întregi epoci, fie prin aceea că au adus la lumina, printr-o contribuție profund personală, aspecte noi, fundamentale, ale universului analizat — cazul lui Nietzsche și Rohde. Deși, cum am spus, li se mai puteau alătura și alții, fiecare în parte este prin excelență reprezentativ pentru epoca și viziunea pe care o marchează. — Un alt criteriu avut în vedere a fost acela ca lectura paginilor antologate să permită cititorilor nu numai urmărirea modului de absorbție a valorilor culturii grecești de către spiritualitatea germană a secolului al XVIII-lea și al XIX-lea, ci și cunoașterea, prin intermediul unor măiestre descrieri și profunde analize, a însuși universului elin. în acest sens cercetarea celor două realizări de culme ale artei eline — arta plastică (prin Lessing și Winckelmann) și tragedia (prin Nietzsche și Rohde) — permite conturarea unui profil unitar al universului grec. Elementele exterioare, coordonatele armoniei fizice și perfecțiunii formale — consemnate în arta plastică — se îmbină fericit, cu latura interioară, intuibilă doar, cu profunzimea și bogăția spirituală a acestei culturi, 14

consemnate în mărturiile literare. Perspectiva arheologică și plastică se sprijină, în cadrul acestei viziuni de ansamblu, pe care am voit-o citi mai echilibrată, pe optica și minuția filologului și filosofului artei.

— în ce privește ponderea acordată unuia sau altuia dintre autori, am dat prioritate în primul rînd acelor lucrări de filosofie a culturii sau de istoria artei, prezentate prima oară cu acest prilej cititorilor români. Reproducerea lor integrală, ca în cazul Nașterii Tragediei, a vizat în primul rînd cîștigul cultural realizat prin punerea la în-demîna publicului larg a unei opere de referință, amplu discutată în contextul culturii românești și universale, dar transpusă abia acum înțîia dată în limba română, prin inspirata tălmăcire a lui

Ionel D. Gherea și Ion Herdan. în cazul lui Rohde ne-a atras mai ales ineditul acestui savant cu suflet de poet, prea repede și pe nedrept uitat de istoricii moderni ai filologiei și aproape complet necunoscut la noi în țară. Sperăm însă ca puținele pagini reproduse aici să trezească interesul vreunui editor, pentru traducerea integrală și publicarea Romanului grec, operă ce-și merită cu prisosință un loc în rafturile bibliotecilor noastre, alături de Burckhardt sau Curtius, deja traduși.

Acolo unde spațiul acordat cu precădere unor asemenea texte, inedite în cultura românească, ne-a obligat să fim mai zgîrciți cu altele, selecția a respectat nu atât logica internă a lucrărilor respective — uneori cu altă finalitate decât cea urmărită de prezenta antologie — ci posibilitatea de a întregi, cu ajutorul lor, viziunea de ansamblu pe care am vrut s-o evidențiem, sau de a sublinia prezența unui timbru personal în dialogul urmărit.

— *Un criteriu hotărâtor l-a constituit desigur și valoarea stilistică indubitabilă a tuturor textelor selectate, ceea ce transformă parcurgerea lor în receptarea, sperăm plină de satisfacții, a unor excelente opere literare.*

Pornind de la autorii de față se puteau alcătui

desigur și alte antologii, vizînd alte criterii și per-

15 spective, dintre care, cele ale eleniștilor, de pildă,

sau ale filologilor și istoricilor de artă, ar fi pe deplin justificate de profunzimea și bogăția de conținut a operelor în cauză. Rămîne astfel deschisă posibilitatea oricărei alte inițiative editoriale, care reluînd și adîncind selecția și studiul textelor de față, să ne ofere ediții critice riguroase și lucrări de referință complete, oricînd binevenite. În ceea ce ne privește, mobilul care ne-a condus a fost mai puțin unul științific, cit unul estetic. Am văzut în publicarea acestor texte o implicită pledoarie pentru afirmarea acelor seve mereu proaspete ale frumosului, precum simplitatea sincerității, calmul armoniei și claritatea expresiei, descoperite prima oară, prin intermediul lui Les-sing și Winckelmann, în operele de măsură și împlinire ale civilizației eline. Încîntarea aceea adolescentină față de inegalabilele roade ale unei arte de care ne despart milenii, sperăm s-o trăiască, prin lectura acestor pagini ck valoare de ghid, și cititorii antologiei de față. Ele reînvie pentru noi țărniurile înșorite ale Mediter&nei, în care se oglindește albul maiestuos al coloanelor de marmură, și răsună glasurile poeților disputîndu-și înfrîntea-tea în fața cetății întregi, asemeni unor gladiatori ai cuvintelor. Și tot lor le datorăm puțința de a urmări în tăcere, la ceasul cînd atenienii se adună nerăbdători în marile amfiteatre, mișcările bizare, ca de vis, ale actorilor ce dădeau viață poemelor tragice. Nu va fi puțin, dacă măcar unii dintre noi, ne vom simți îndemnați să spunem, închizînd visători paginile cărții de față: «Et in Arcadia ego». Să mulțumim atunci celor care ne-au ajutat să regăsim drumul, ascuns de pulberea mileniilor, spre acea Eladă în care timpul e veșnic tînăr. Să le mulțumim lui Winckelmann și Lessing, lui Nietzsche și Rohde.

VICTOR ERNEST MAȘEK

J. JOACHIM WINCKELMANN -REDESCOPERITORUL GRECIEI ANTICE

În pleiada marilor gînditori iluminiști ai secolului al XVIII-lea, Voltaire, Helvetius, Diderot și Lessing, poziția lui Winckelmann este și a celui care primește, și a celui care dă. În primul caz ne referim la ideile sub influența cărora se formează tînărul student în teologie și apoi în istorie, și anume cele de dreptate și egalitate socială, de respingere a absolutismului politic, idei ce vor prefigura hotărîtor formația umanistă și întreaga atitudine socială a savantului de mai tîrziu. Ceea ce a restituit Winckelmann, influențînd la rîndul său puternic gîndirea contemporanilor săi, în special a celor germani, poate fi pus sub semnul redescoperirii și reducerii în actualitate a unei culturi a cărei cunoaștere va marca o infuzie de vitalitate, optimism și echilibru în gîndirea filosofică și estetică a epocii.

Cum am arătat deja, tînărul Winckelmann se maturizează sub influența concepției iluministe pentru care, mai gravă încă decât mizeria materială a maselor era înapoierea politică și spirituală a națiunii. Remediu posibil nu putea fi, în lumina acestei viziuni, decât unul singur: «educație și cunoaștere». Dorința de a cunoaște, și mai ales, de a cunoaște pe cit posibil *totul*, a trezit în tînărul student pe care părinții 11 destinaseră unei cariere ecleziaste, impulsul spre studii cuprinzătoare în domeniul istoriei și filosofiei, fizicii și matematicii, lingvisticii și medicinei. Și cum idealul renascentist al «omului universal», policunoscător, nu era atît de îndepărtat, întreaga această aplecare spre educația științifică va fi întregită, la Winckelmann, de o neobișnuit de puternică pasiune pentru artă și teoria artei. O călătorie 17 În Franța, în timpul anilor de studenție la Jena (1741 — 1742),

avea să completeze cunoștințele dobîndite din cărți. Perioada următoare, cînd funcționează ca secretar științific și bibliotecar al contelui Biinau (1743 —1754) coincide cu desăvîrșirea studiilor sale și cu formarea sa ca istoric al artei. Pe plan spiritual, formația sa este călăuzită acum de Homer și Platon, ale căror opere le descoperă și citește cu înfrigurare, în original. Homer este venerat nu numai ca poet, ci și ca «suprem educator». Alături de ei, Sofocle, Euripide, Aris-tofan, Teocrit și Pindar, iar mai apoi Aristotel, Heraclit, Democrit, Epicur și Herodot completează constelația sub care converge spre împlinire spiritul său însetat de cunoaștere. Căror necesități spirituale, compensatoare, ale epocii și mediului în care trăia, a răspuns acest interes deosebit pentru antichitatea greacă, proprie nu numai lui Winckelmann ci unei întregi perioade din cultura germană, am căutat să evidențiem în prefața acestei antologii și nu mai revenim acum. Ar fi totuși inexact dacă am restrînge izvoarele gîndirii lui Winckelmann la antichitatea greacă. Ei nu a rămas insensibil, cum am arătat la început, nici la curente umaniste ale secolului său, iar cuceririle Renașterii nu i-au fost necunoscute. Operele principale ale lui Montaigne, Spinoza, Buffon și Afontesquieu, ale lui Dubos și Voltaire, se numără între cărțile a căror conspectare conștiințioasă o amintește în însemnările sale. Cum se vede, în efortul său de a descoperi izvoarele capabile să-i potolească setea de cunoaștere, Winckelmann a beneficiat de călăuze ilustre și sigure. Cu o asemenea formație și cu o astfel de orientare și deschidere a intereselor sale, Winckelmann a fost personalitatea cea mai indicată să îndeplinească, în cultura germană, sarcina istorică de a bolți prima punte de legătură trainică dinspre clasicismul grec, Renaștere și Iluminism, spre clasicismul

german al secolului al XVIII-lea.

Considerat în mod unanim «Întemeietorul istoriei artelor plastice», Winckelmann avea să inaugureze — metodologic vorbind — o optică cu totul nouă de interpretare a artei epocilor trecute. În comparație cu «viețile artiștilor», cu ghidurile orașelor și monumentelor sau descrierile de călătorie — singurele categorii de lucrări cu caracter istoric ce se ocupau de epoci și personalități trecute — Winckelmann renunța la anecdotică, iar studiul operei de artă *in sine*, se face nu atât prin intermediul mărturiilor scrise cât prin efortul de a înțelege limbajul specific al operei de artă. Istoria artei antice nu mai este cercetată din unghiul de vedere al raportului dintre aceasta și diferitele evenimente 18

19

Istorie ale epocii, ci, în primul rând, *dintr-o perspectivă specific estetică*, aceea a influenței artei asupra sensibilității umane. «Caracteristica generală și principală a capodoperelor grecești e o nobilă simplitate și o calmă măreție, atât în gesturi cât și în expresie» va scrie Winckelmann. Frumusețea artei grecești este raportată așadar la o anumită stare sufletească a artiștilor greci, și nu atât la chestiuni de tehnică artistică.

Începutul îl face prin eseu reproducut de noi în prezenta antologie: *Considerații asupra imitării operelor grecești în pictură și în sculptură*. (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*), publicat în 1755. Winckelmann își expune aici, într-o formulare programatică, admirația și aderarea totală la idealul estetic al artiștilor greci schițând totodată coordonatele concepției sale despre frumos. El dezvoltă cu această ocazie teza despre rangul filosofic al artei, fapt care marca, pe atunci, un demers îndrăzneț. Intuind obiecțiile cu care gândirea estetică tradițională iar fi putut întâmpina eseu, el redactează un fel de «falsă» scriere polemică, intitulată *Scrisoare deschisă despre «Considerații asupra imitării operelor grecești în pictură și în sculptură»* (1756) în care sintetizează toate datele și ideile ce contrazic tezele sale de bază. Procedul este însă numai un artificiu tactic, deosebit de subtil, ce-i permite ca, răspunzând obiecțiilor din așa zisa *Scrisoare deschisă*, să-și întrească și fortifice argumentele din primul eseu, printr-o nouă lucrare: *Lămuriri aduse considerațiilor despre imitarea operelor grecești și răspuns scrisorii deschise* (1756), de asemenea reproducă aici. Impresia astfel accentuată, de adevăr și valabilitate definitivă, de ultim cuvânt în problemă, a conferit acestei prime lucrări teoretice importante a lui Winckelmann o și mai mare putere de penetrație și influență în epocă.

A fost o operă mult citită, care și-a pus pecetea pe concepția estetică a unei întregi serii de gânditori și artiști, dintre care amintim aici doar pe Lessing, Schiller, Kant sau Goethe. Poetul de la Weimar a subliniat, dealtfel, într-o convorbire cu Eckerman, înlăturarea profundă pe care această lucrare a exercitat-o asupra formației sale spirituale. Astfel comentând observația că Winckelmann n-ar fi tocmai lămurit în privința subiectelor pe care le tratează, Goethe răspunde: «...Ai dreptate. Îl simți uneori dibuind parcă; totuși dibuiala aceasta indică totdeauna câte ceva. Seamănă și el cu Columb, cel de dinaintea descoperirii Lumii Noi. Nu o descoperise, dar o presimțea. Citindu-l nu înveți nimic, în schimb devii ceva!» (s.n.).

Pornind de la Aristotel, Winckelmann așează în centrul considerațiilor sale estetice din lucrările amintite, conceptul de «imitare» (*Nachahmung*), după grecescul *mimesis*. Noțiunea e folosită însă într-o dublă accepție. Prima reiese din structura metodologică de bază a lucrării, cea de a doua, din maxime privind teoria cunoașterii. Când e vorba așadar de *metodă*, devine valabil principiul: «imită-i pe greci, lucrează ca ei!». Când privim însă raportul dintre subiectul artistic și realitatea obiectivă, principiul călăuzitor dobândește sensul mimesis-ului aristotelic: «imită natura». Ea este elementul primar, ea este «învățătoarea» celui ce crează, iar ceea ce este creat trebuie să fie oglinda ei fidelă. Acest al doilea sens, exprimând principiul estetic fundamental pentru care pledează Winckelmann de-a lungul eseului său, depășește așadar îndemnul adresat contemporanilor de a-i imita pe artiștii greci și caută să pună în evidență «secretul» măiestriei lor inegalabile: mimesis-ul, imitarea, reproducerea frumosului natural.

Aparent, printr-o astfel de afirmare apodictică a principiului imitării Winckelmann deschide larg porțile naturalismului. Aparent doar, pentru că în fapt el acordă mimesis-ului un sens mult mai profund (ca și Aristotel dealtfel), eseuul său conținând numeroase considerații polemice împotriva naturalismului, ilustrat mai ales prin operele manierismului. El face astfel o subtilă distincție între *Nachahmung* (imitare) și *nachmachen* (simpla copiere, calchiere a unui prototip). Ce este, în perspectivă *metodologică*, de «imitat» la Greci? În primul rând aceea că în toate cazurile — spune Winckelmann — ei *au început* cu studiul riguros al naturii. Dar «marii artiști greci, își puneau în acțiune nu numai ochii sau mina — scrie el — ci și rațiunea și inteligența. Ei au dezvoltat o viziune clară asupra faptului că fiecare obiect individual posedă, alături de trăsăturile ce exprimă această individualitate, și asemenea trăsături care ne permit să înțelegem, să distingem esența sa». Scoaterea la lumină a acestei *esențe implicite* a oricărui obiect, ființă sau fenomen este o componentă esențială a mimesis-ului, a imitării (*Nachahmung*). Unde redarea se reduce la simpla reproducere a trăsăturilor individuale, renunțând la căutarea esenței, avem de-a face cu o *copiere* (*Nachmachung*). «Imitarea», în sens de «mimesis», presupune 20

pune astfel și conlucrarea unor procese de generalizare și de abstractizare, în vreme ce «copierea» este un simplu «act mecanic» al ochilor și al minților, independent de activitatea inteligenței. Winckelmann reaccentuează cu acest prilej teza iluministă ce corespunde întru totul crezului său filosofic: «*esențială pentru activitatea umană este gândirea și, ca atare, numai conținutul de idei ne poate oferi, în artă, criteriul calității*». Winckelmann nu cade totuși în eroarea de a neglija granițele dintre știință și artă. Operele de artă nu sînt noțiuni pictate sau sculptate, ele sînt tablouri sau statui, ele «*deșteaptă*» gândurile. Într-adevăr, adresându-se senzorialității, ele declanșează impresii și un sentiment de «plăcere» de «înălțare». Urmează apoi, în contactul cu opera, etape ale unei tot mai profunde înmărmuriri în spiritualitate; «*entuziasmul*», «*activismul gândirii*» și, în sfârșit, «*înțelegerea*» cuprinderea și însușirea unor idei complexe, multilaterale (*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, 1763). Acestea sînt ideile estetice principale, fundamentate de Winckelmann în teoria sa asupra frumosului, teorie ce ne permite să recunoaștem influențele concepției platoniciene asupra frumosului ca «prototip ideal» al perfecțiunii divine. Frumusețea constă, după el, în «perfectiunea materiei conform scopurilor noastre». Dar, întrucât speța umană nu e capabilă de perfecțiune — aceasta fiind exclusiv un atribut al divinității — «conceptul nostru de „frumusețe universală” rămîne neîmplinit cită vreme îl raportăm la obiectele concrete, create de om. „Frumusețea supremă e în Dumnezeu”, iar frumusețea artei este „ideea vizibilă a perfecțiunii”, și se raportează la aceasta, întocmai ca punctul fizic la punctul matematic. De aceea „conceptul de frumusețe omenească devine cu atât mai perfect cu cât poate fi gândit mai conform și în concordanță cu Ființa

supremă, care se deosebește de materie prin unitatea și indivizibilitatea sa. Acest concept al frumuseții este asemeni unui spirit eliberat din Învelișul său material cu ajutorul focului, spirit ce caută să dea naștere unei creaturi, după chipul și asemănarea primei creaturi raționale, conturată de Intellectul divin ».

Toate aceste considerații despre semnificația conceptului de frumusețe (citate din cealaltă lucrare fundamentală a lui Winckelmann, *Istoria artei antice*, dar care au constituit

platforma estetică implicită, de pe care au fost receptate și explicate operele de artă grecești și înălucările sale de tinerețe) vădesc, cum am mai spus, o puternică influență platoniciană. În mod fericit însă tocmai ea este aceea care îl ajută pe Winckelmann să evite — contrar celor afirmate de Lionello Venturi — «vulgarizările naturalismului excesiv». Pentru că Winckelmann n-a crezut niciodată — cum afirmă criticul italian — că grecii ar fi creat opere perfecte pentru că au avut posibilitatea să contemple în trupurile atleților — cu adevărat frumoase — acele trăsături ce exprimau generalul și esențialul (în sensul apropierii de perfecțiune) speciei lor. Deoarece frumusețea umană este «expresia umanității nobile în personalități caracteristice», și tocmai de aceea, Winckelmann recomanda artiștilor să-și zugrăvească modelul «cu asemănare, dar, în același timp, mai frumos». Când acest lucru le reușește, cum este cazul artiștilor greci — ei creează *frumusețea ideală*. Artistul care năzuia să atingă un asemenea ideal, în chipul Afroditei sau în cel al Atenei, folosea cât mai multe modele reale, prin contemplarea cărora alegea de la fiecare trăsăturile cele mai frumoase (profilul, alcătuirea feței, mlădierea soldurilor). El sintetiza diversele trăsături individuale exprimându-le într-o imagine unitară și armonioasă. În acest sens, idealul apare ca generalizare, ca frumos universal, tinzând să se apropie de acea «imagine originară», de acea «idee» de sorginte platoniciană. Așadar, în ce sens mergea îndemnul său «naturalist», de imitare a realului? Când este vorba de *detalii*, atunci natura, și numai ea, constituie criteriul suprem, în construirea *întregului* însă, în structura *compoziției de ansamblu*, instanța care dicta era numai ideea-prototip, existentă în mintea artistului, rațiunea generalizatoare având deci ultimul cuvânt. Această înțelegere a mimesis-ului reprezintă o importantă premiză teoretică pentru ceea ce estetica și teoria artei aveau să dezvolte mai târziu sub formula «realism în artă».

Pentru a percepe frumusețea pură se cere o facultate deosebită, ce nu aparține simțurilor, ci rațiunii, așadar un «fin simț interior» liber de toate «tentațiile și pasiunile instinctului și plăcerii». Lucrul e de înțeles de vreme ce frumusețea trebuie să fie, cum sună o altă formulare winckelmanniană: «ca apa clară, scoasă din adâncul fântinii și care cu cât are mai puțin gust, cu atât e considerată mai sănătoasă, fiindcă epurificată de toate ingredientele străine». Putem recunoaște cu ușurință aici germenul teoriei «frumuseții fără scop», pe care o va dezvolta mai târziu — nu fără

22 a recunoaște filiația winckelmanniană a ideii — Kant. Și pentru că vorbim de influențe, e timpul să amintim că scurtul eseu prin care Winckelmann aducea în atenția contemporanilor săi arta elină și care cuprinde «în nuce» ideile estetice reluate și dezvoltate în mai toate operele sale ulterioare, a exercitat în epocă o influență asupra unor spirite dintre cele mai ilustre. Lessing, care a polemizat nu odată cu Winckelmann, li este tributar totuși, în special pentru preluarea conceptului de «frumusețe ideală», precum și în ce privește deprecierea valorii estetice a culorii și supralicitarea *forme*, ca expresie pură a frumosului. Dar despre Lessing vom mai avea prilejul să vorbim în considerațiile introductive, ce-l privesc direct. Goethe și Hegel îl considerau și ei pe Winckelmann asemeni unui mit. Ei au adoptat fără rezerve teza winckelmanniană, după care, dominantă pentru întreaga artă greacă era *ideea* de frumusețe și *ideea* perfecțiunii unice, a unei perioade unice a artei grecești, și a unei arte unice — sculptura.

Ei au apreciat îndeosebi noutatea metodologică pe care Winckelmann o aducea în studierea producției artistice a unei perioade îndepărtate, strădania sa de a o înțelege și explica din interior, potrivit propriilor norme și idealuri cărora le răspundea. Hegel, dealtfel, scria: «pe Winckelmann, înțelegerea idealului clasic, l-a ajutat să confere o nouă semnificație studiilor asupra artei pe care a sustras-o aprecierilor banale și prejudecății limitative. El a subliniat cu toată vigoarea necesitatea de a se căuta adevărata semnificație a artei în istoria ei și în propriile sale capodopere». Desigur, nu toți gînditorii au preluat fără rezerve ideile lui Winckelmann. Mai aproape de înțelegerea modernă a artei, ca instaurare a unei lumi proprii, și ca expresie a personalității artistului, Schelling se opune concepției lui Winckelmann privitoare la imitarea unei naturi ideale, substituită naturii reale. Artistul nu imită natura, ne spune el, ci «rivalizează cu ea, în efortul său creator». El îi reproșează lui Winckelmann că, prin Îndemnul adresat artiștilor de a-i imita pe greci, i-a îndepărtat de la problemele epocii lor. «Obiectul imitației a fost schimbat după Winckelmann — scrie Schelling — dar imitația a rămas. Natura a fost înlocuită prin frumoasele opere ale antichității, de la care imitatorii au încercat să ia doar forma exterioară, nu însă și spiritul care le însușește». Reproșul era îndreptățit, nu însă și când era îndreptat împotriva lui Winckelmann, al cărui mod subtil, nuanțat, de înțelegere a conceptului de imitare, l-am subliniat mai sus, ci atunci când viza artiștii mediocri care luaseră Îndemnul lui Winckelmann *nad Htteram*», simțindu-se dispensați de orice efort de inițiativă personală și gîndire creatoare.

Nu putem intra aici în discutarea și analizarea amănunțită a ideilor estetice ale lui Winckelmann și nici nu este acesta scopul rîndurilor de față. Ele au vrut doar să circumscrie locul paginilor pe care le reproducem în antologia de față, în contextul operei și epocii sale, precum și influența pe care a exercitat-o în constituirea și dezvoltarea unei noi discipline — istoria artei. Winckelmann a creat premisele pentru clasificarea și periodizarea istoriei artei și tot el a formulat conceptul de «stil».

Tributar ideilor idealiste ale epocii sale (între care, de pildă, cultul personalităților, ca făuritoare ale istoriei), el a înțeles și exprimat totodată idei extrem de înaintate. Mai mult decît oricare din predecesorii săi, el a înțeles «secretul» interacțiunilor necesare dintre viața socială și artă: operele de artă ajută, fără a fi însă «documente ilustrative», la explicarea întregii epoci istorice, în vreme ce cunoașterea și cercetarea istorică este, la rîndul ei, indispensabilă explicării și înțelegerii operelor de artă individuale. Este un principiu fructuos și actual, ce l-a călăuzit în alcătuirea cunoscutei sale *Istории a artei antice*, la a cărei nouă ediție lucra, dealtfel, în 1768, când o mină criminală i-a curmat brutal firul vieții, într-o cameră de hotel din Trieste.

Astfel sa încheiat, la numai 41 ani, o carieră științifică în plin elan creator. Multe din cele scrise de Winckelmann sînt astăzi perimate, o serie de idei sînt depășite, iar altele respinse integral. Dar ideile de bază ale lucrării sale și în special idealul estetic și uman pe care-l pun cu strălucire în evidență și paginile care urmează, ne fac să ne simțim aproape de neobositul arheolog, istoric și estetician; aproape, cum se va fi simțit poate și el, de spiritul și genialitatea artistului grec cu care și-a descoperit, emoționat, atîtea trainice asemănări și confluente, înclt avea să scrie, cu prilejul vizitării Vilei Albani, la Roma:

cAșteptam dintr-un moment în altul să-l văd apărînd pe unul dintre acești artiști minunați, cu mințile încă albe de pulberea marmurei, și să mă ia prietenește de braț ca să relinodăm o conversație abia întreruptă parcă ».

VICTOR ERNEST MAȘEK

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

CONSIDERAȚIUNI ASUPRA IMITĂRII OPERELOR GRECEȘTI ÎN PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ

LĂMURIRI ASUPRA «CONSIDERAȚIUNILOR DESPRE IMITAREA OPERELOR GRECEȘTI» SI RĂSPUNS SCRISORII DESCHISE

S

CONSIDERAȚIUNI ASUPRA IMITĂRII OPERELOR GRECEȘTI ÎN PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ

TEZA

Bunul gust, care se răspîndește tot mai mult în lume, s-a născut sub cerul Greciei. Toată inventivitatea popoarelor străine s-a acumulat într-o sămînță generică în Grecia, schimbîndu-și natura și aspectul în țara pe care, așa cum spune legenda, Minerva o alesese pentru blîndețea anotimpurilor sale spre a fi patrie elinilor, știind că dintre ei vor răsări minți luminate.

Gustul pe care această națiune l-a conferit operelor sale a rămas un bun al ei; înstrăinîndu-se, nu-și rămînea mai niciodată egal sieși, iar la mari depărtări nu a fost cunoscut decît tîrziu. Sub cerul nordului nu auzea nimeni despre el într-un timp cînd cele două arte, ai căror mari dascăli fuseseră grecii, nu trezeau nici un interes; în vremea aceea, cele mai frumoase pînze ale lui Correggio erau folosite spre a astupa ferestrele grajdurilor regale din Stockholm.

Nu trebuie uitat faptul că artele au fost introduse în Saxonia sub domnia fericită a lui August cel Mare, asemenea unei colonizări străine, iar abia sub moștenitorul acestuia, un adevărat Titus al Germaniei, ele s-au încetățenit în țară, contribuind la extinderea gustului artistic.

Nenumăratele comori și capodopere ale picturii italiene și ale altor țări, pe care acest suveran le-a făcut cunoscute în lumea întreagă, educînd bunul gust, constituie o dovadă nepieritoare a măreției sale.

Zelul pe care-l punea în slujba imortalizării

artei nu a încetat pînă cînd nu a oferit artiștilor spre imitare capodoperele autentice ale celor mai de seamă artiști greci.

Au fost date la iveală cele mai pure izvoare ale artei; fericit cel ce le află și se bucură de ele. Căutarea lor duce la Atena, iar, pentru artiști, Dresda este acum Atena. Singura cale spre măreție, spre arta inimitabilă, este aceea a imitării măștrilor antici; despre operele lor, îndeosebi ale elinilor, se poate afirma ceea ce s-a spus despre Homer, anume că cine a învățat să-l înțeleagă, a învățat să-l și admire. Trebuie să te familiarizezi cu ele, să le devii prieten pentru a descoperi că *Laocoön* este tot atît de inimitabil ca și Homer. Atunci vom judeca întocmai ca Ni-comah, care, într-o zi, spuse unui ignorant gata să critice statuia *Elenei* de Zeuxis: «De ai privi-o cu ochii mei, ai vedea-o zeiță».

Cu ochii aceștia au privit Michelangelo, Ra-fael și Poussin operele antice. Ei au sorbit din izvorul bunului gust, iar Rafael l-a descoperit chiar în Grecia. Se știe că el trimitea tineri în Elada spre a desena pentru el vestigiile antichității, între o coloană romană și modelul ei elin există aceeași deosebire ca între Didona, zugrăvită de Vergiliu cu cortegiul ei de Oreade (printre care se află și Diana) și Nausicaa, personajul homeric pe care poetul latin a căutat să-l imite.

Artiștii Romei antice vedeau în *Laocoön* ceea ce vedem și noi: canoanele lui Policlet, canoanele desăvîrșite ale artei.

Este inutil să amintesc că pînă și cele mai vestite opere ale grecilor se fac vinovate de cîteva neglijențe; iată două exemple: delfinul de lîngă *Venera Medicis* cu copiii jucăuși și, în afară de figura centrală, întreaga lucrare a lui Dioscoride, *Diomede cu paladiul*. Se știe că factura reversului celor mai frumoase monezi egiptene și siriene atinge rar măiestria cu care sînt executate capetele regilor. Marii artiști sînt înțelepți — chiar cînd comit neglijențe: pînă și greșelile lor ne sînt povește. Se cuvine să privim operele lor așa cum l Lucian privea statuia lui *Jupiter* de Fidias: să ne nităm la *Jupiter*; iar nu la taburetul de sub picioarele lui.

Cunoscătorii și imitatorii artei eline descoperă în acele capodopere nu numai natura desăvîrșită, ci mai

mult decît natura însăși: cea frumusețe ideală alcătuită — așa cum ne învață un exeget antic al lui Platon — din imagini făurite de rațiune.

FRUMUSEȚEA CORPORALĂ A VECHILOR GRECI

Trupul cel mai frumos astăzi seamănă, poate, tot atît de puțin cu cel mai desăvîrșit corp elin, cît seamănă Ificle cu fratele său Hercule. Cerul senin și curat avea o mare înfrîurire asupra primei educații a grecilor, iar exercițiile fizice timpurii dădeau trupului noblețea formelor. Să ne închipuim pe un tînăr spartan născut dintr-un erou și o eroină, care nu a fost înfășat niciodată în scutece, care, de la vîrsta de șapte ani, obișnuia să doarmă pe pămîntul gol și, de mic copil, a învățat lupta și înotul. Să-l comparăm acum cu un tînăr sibarit din vremea noastră, și apoi să ne întrebăm pe care din cei doi l-ar alege un artist drept model pentru statuia tînărului Tezeu, a lui Ahile, sau chiar a lui Bachus. În primul caz statuia ar înfățișa pe un Tezeu hrănit cu carne, iar în al doilea caz pe același erou hrănit cu trandafiri, după cum se exprimă un pictor grec, privitor la două interpretări diferite ale aceluiași personaj.

Imboldul la exercițiile fizice le era dat tuturor tinerilor greci de marile jocuri. Conform legii, ei se pregăteau pentru jocurile olimpice timp de zece luni, chiar la Elis, adică în orașul unde aveau loc. Premiile cele mai mari nu erau acordate întotdeauna bărbaților. De cele mai multe ori, așa cum vedem din *Odele* lui Pindar, ele erau conferite unor tineri. Ambiția cea mai arzătoare

la tineretului era să fie asemenea divinului

Diagoras¹.

Priviți-l pe indianul iute de picior urmărind un cerb: umorile i se subțiază, nervii și mușchii devin mlădioși, au reacții rapide, tot scheletul își pierde din greutate. Astfel îi înfățișează Ho-mer pe eroii sai, iar pe Ahile îl caracterizează prin agilitatea picioarelor sale.

Exercițiile dădeau trupului acele contururi masive și virile ale statuiilor maeștrilor elini, fără nici un element de prisos. Din zece în zece zile, tinerii spartani trebuiau să apară goi în fața eforilor, care le impuneau un regim mai sever aceloră ce începeau să se îngrășe. Chiar printre legile lui Pitagora, exista una care pleda pentru evitarea îngrășării. Poate datorită acestui fapt, în perioada arhaică, tinerilor greci care se pregăteau pentru întrecerile de lupte nu le era îngăduită, în timpul antrenamentului, decît o alimentație lactată.

Orice neajuns fizic era evitat cu grijă și toți tinerii atenieni urmau pilda dată de Aldbiade, care refuzase, în tinerețe, să învețe să cînte din flaut, pentru că această îndeletnicire deforma obrazul. Pe de altă parte, îmbrăcămintea grecilor era concepută astfel încît să nu lezeze armonia naturală a trupului. Dezvoltarea formelor corporale, îndeosebi a gîtului, șoldurilor și coapselor, nu era strînsă și comprimată ca în zilele noastre. Nici măcar sexul frumos nu asculta cu teamă de vreun imperativ al modei: tinerele spartane se îmbrăcau cu veșminte atît de ușoare și scurte încît erau supranumite «Fetele ce-și arată șoldurile».

Se știe, dealtfel, cîta grijă aveau grecii să zămislească copii frumoși. În *Kallipedia*² sa, Quillet nici nu indică toate mijloacele pe care le foloseau în acest scop. Ei mergeau atît de departe, încît încercau din ochi albaștri să facă ochi negri. Concursuri de frumusețe ce încurajau această pornire

¹ Eroul unei ode de Pindar.

² Carte despre educația **frumuseții** fizice la anticii
29 elini.

aveau loc la Elis; premiile constau din arme păstrate în templul Minervei. De judecători iscușiți și învățați nu se ducea lipsă, căci, așa cum ne spune Aristotel, grecii le dădeau copiilor lecții de desen, încredințați că această artă îi făcea mai apți să aprecieze frumusețea trupului.

Frumusețea originară a băștinașilor din cele mai multe insule grecești, (care, dealtfel, descind din încrucișări de rase diferite) și, înainte de toate, farmecul femeilor, îndeosebi la Chios, ne permit să ne închipuim, fără teama de a greși, frumusețea strămoșilor lor de ambele sexe, care, în negura timpurilor, se făleau a fi mai vechi decît luna. Mai există și azi popoare la care perfecțiunea fizică nu este un merit deosebit, deoarece toți indivizii sînt frumoși. Călătorii o spun în unanimitate despre georgieni și poporul ca-bardin stabilit printre tătarii Crimeii.

Bolile care distrug atîtea frumuseți și alterează formele cele mai nobile le erau încă necunoscute grecilor. În operele medicilor elini nu găsim menționată variola și nici un grec nu prezenta vreun semn distinctiv ce ar fi amintit de urmele lăsate de vărsat, deși descrierile lui Homer, de pildă, nu neglijează nici cel mai mărunț amănunt. Nici bolile venerice, nici rahitismul nu atacau încă frumusețea greoilor. Dealtfel, tot ceea ce era dat de natură și artă pentru a făuri această frumusețe, de la naștere pînă la

desăvîrșirea dezvoltării fizice, era păstrat și împodobit spre folosul perfecțiunii trupesti, iar noi sîntem îndreptățiți să afirmăm că, în această privință, elinii ne-o kiau cu mult înainte.

Dar într-o țară care i-a premers Greciei ca patrie a științei și a artelor, cura este Egiptul, unde natura era frînată de legi severe, chiar și cele mai desăvîrșite fapte nu ar fi putut fi descoperite de artiști decît în parte.

în Elada însă, unde oamenii se dedicau plăcerii și bucuriei încă din adolescență și unde o anumită bunăstare — cum am spune astăzi — burgheză, încuraja în mare măsura libertatea moravurilor, frumusețea plastică li se dezvăluia artiștilor spre marele folos al artei.

STUDIUL NATURII LA ARTIȘTII ELINI

Școala artiștilor erau gimnaziile, unde, ocrotiți de un sentiment de pudoare generală, tinerii se antrenau goi. Acolo se duceau și înțeleptul și artistul: Socrate îi învăța pe Charmide, pe Autolycus sau Lysis, iar Fidias își îmbogățea arta cu aceste fapte frumoase. Artiștii observau mișcările mușchilor, torsiunea trupului, studiau contururile corpului sau urma lăsată în nisip de tinerii luptători.

Admirabila nuditate a trupului se arăta în felurite atitudini firești pline de noblețe, pe care modelele plătite, cu care artiștii lucrează în academiile de pictură din zilele noastre, nu sînt în stare să le imite. Un simțămînt lăuntric crează caracterul adevărului: desenatorul care vrea să imprime operelor sale pecetea adevărului nu va putea să o facă nici în parte, dacă nu găsește în sinea sa ceea ce sufletul indiferent și rece al modelului nu trăiește sau nu este în stare să exprime printr-un gest care cere sensibilitate sau patimă.

Multe *Dialoguri* platoniciene s-au născut în decorul unui gimnaziu din Atena, ceea ce ne îngăduie să ne convingem de noblețea suflăscă a tineretului; deducem de aici că și exercițiile și atitudinile erau însuflăte de același simț al frumosului.

Tinerii cei mai chipeși dansau goa pe scenă, și Sofocle, marele Sofocle, a fost primul care, în tinerețea sa, a oferit concetățenilor săi acest spectacol. La misterele din Eleusis, Phryne se scălda în văzul tuturor; ieșind din apă, se înfățișa artiștilor ca model neîntrecut al *Venerei Anadyomene*. Se știe că, într-o anume zi de sărbătoare, fetele din Sparta jucau goale în fața băieților. Aceste 31 împrejurări ne vor părea mai lesne de înțeles dacă

ne gîndim că primii creștini bărbați și femei erau botezați goi în aceeași apă.

Fiecare sărbătoare oferea deci artiștilor elini prilejul de a se familiariza cu frumusețea trupestă.

În epoca de înflorire a libertății, grecii, dotați cu simțul umanității, refuzară să introducă spectacole sîngeroase, iar dacă, așa cum cred unii, acestea erau obișnuite în Asia ionică, ele fuseseră oprite de mult. Regele Siriei Antiohus Epifanes chemă gladiatori din Roma, *fi* grecii avură astfel prilejul să asiste la aceste scene înspăimîntătoare; cu timpul, însă, simțul umanității se pierdu și aceste spectacole deveniră și ele o școală a artiștilor. Acolo s-a inspirat Ctesilas pentru agonia gladiatorului său, pe chipul căruia «se putea vedea cît îi mai rămînea din suflet».

FRUMOSUL IDEAL DEPĂȘIREA NATURALISMULUI

Obișnuiți să studieze natura, artiștii greci fură ispiți să facă un pas înainte: ei începură să-și formeze anumite concepții generale despre frumusețea unor părți ale corpului cît și a unor raporturi de proporții, concepții menite să depășească natura; modelul lor era o noțiune pur spirituală a naturii, o imagine făurită de rațiune.

Tot astfel s-a născut și *Galatea* lui Rafael. Într-o scrisoare către contele Baldassare Castiglione, pictorul scria: «Frumusețea ivindu-se atît de rar printre femei, lucrez după un model imaginar». Zeii și oamenii erau făuriți de greci conform unor arhetipuri superioare formelor materiale obișnuite. La zei și zeițe, fruntea și nasul formau aproape o linie dreaptă. Toate femeile celebre au același profil pe monedele grecești, deși în acest caz, nu se mai impunea un model ideal. S-ar putea presupune că acea trăsătură fizică era tot atît de firească la greci ca și nasul plat la calmici și ochii mici la chinezi. Ochii mari ai ca-

petelor gravate pe monezi și pietre grecești vin în ajutorul acestei ipoteze.

Cînd grecii gravau pe monezi capetele împărașelor romane rămîneau credincioși aceluiași ideal: profilul Liviei sau Agripinei nu se deosebește prin nimic de acela al Artemisei sau Cleopatrei. Cu toate acestea legea impusă de tebanii: «De nu vei imita natura ou strictete, vei fi pedepsit», era respectată și de alți artiști din Grecia. Atunci cînd blindul profil elin ar fi împiedicat un portret să semene cu modelul, ei se închinau adevărului natural, după cum ne arată, de pildă, iru-mosul portret al Iuliei, fiica împăratului Titus, executat de Evodus.

Legea supremă, însă, a fost întotdeauna aceea «de a-i zugrăvi pe oameni totodată asemănători și mai

frumoși decît sînt», ea presupune neapărat din partea marilor artiști intenția de a reda o natură mai frumoasă, chiar desăvîrșită. Polygnot nu s-a îndepărtat de această lege niciodată.

Chiar atunci cînd, așa cum se povestește, unii artiști îl imitau pe Praxitele, căruia ibovnica sa Cratina i-a servit drept model pentru *Venera din Lnidos*, sau pe acei pictori care, zugrăvind Grațiile după chipul Laisei, nu contraveneau legilor fundamentale ale artei. Frumusețea sensibilă îi era dată artistului de natură, cea ideală de noblețea trăsăturilor; de la prima el împrumuta omenescul, iar de la a doua divinul.

Cine știe să pătrundă în însăși inima artei, comparînd construcția figurilor eline cu operele de azi, mai cu seamă atunci cînd artistul s-a lăsat îndrumat de natură mai mult decît de gustul antic, va descoperi frumuseți nebănuite.

Carnația personajelor zugrăvite de maeștrii moderni, îndeosebi a acelor părți ale corpului con-strînse de veșminte, prezintă încrețituri prea vizibile; la greci însă, unde cutele apar uniform pe trupuri sustrase oricărei constrîngerii, fiecare cută se naște mlădios dintr-alta, alcătuiind un tot de o rară noblețe. Acele capodopere ne înfățișează o piele care, fără a fi perfect întinsă, acoperă 33 numai foarte delicat un țesut sănătos ce o împli-

nește evitînd formarea unor îngroșări evidente, orice mișcare a părților mai pline imprimă un avînt armonios trupului întreg. Niciodată — așa cum se poate vedea pe corpul nostru — pielea nu face acele cute mărunte, ce par desprinse de carne.

Tot astfel se deosebesc operele mai noi de cele grecești printr-o mulțime de amănunte neînsemnate și o proliferare de gropițe executate într-o manieră prea senzuală; atunci cînd acestea apar la o statuie antică, ele sînt distribuite cu parcimonie, abia schițate, și devin vizibile numai pentru un ochi exersat, căci se integrează tuturor volumelor unui corp perfect.

După toate probabilitățile, trupurile grecilor, ca și operele maeștrilor lor, prezentau o armonie desăvîrșită, cu mai nobile raporturi între părți și proporții mai generoase decît ale noastre; la greci pielea nu se încorda pe trupuri slabe umbrite de nenumărate adîncituri.

Nu putem merge decît pînă la limitele probabilităților, dar această ipoteză merită să fie studiată mai îndeaproape de către artiști și cunoscători ai artei, cu atît mai mult cu cîr se cuvine ca venerația monumentelor eline să nu mai fie însoțită de o prejudecată: mulți cred, într-adevăr, că patina timpului ajunge pentru a face din imitație un merit.

În această privință, părerile artiștilor se deosebesc, și chestiunea ar trebui dezbătută mai pe larg decît în aceste pagini.

IMITAJIA GRECILOR DUCE LA O MAI FIDELA IMITAJIE A NATURII

Se știe că marele Bernini se numără printre artiștii care nutreau ambiția de a rivaliza cu grecii pe tărîmul frumuseții, atît naturale cît și ideale. Pe de altă parte, el credea că natura conferă tuturor elementelor ei o frumusețe proprie, și că misiunea artei constă în a o descoperi. El se lăuda de a se fi eliberat de o prejudecată prin contemplarea *Venerii Medicis*: farmecul statuii îl învâ-

34

țase, după o îndelungată trudă, sa descopere și în natură frumuseți nebănuite.

Așadar, *Venera* a fost aceea care i-a îngăduit să găsească splendori ce nu le vedea la început decît în artă, și pe care, fără zeiță, nici nu le-ar fi căutat în natură. Sîntem îndreptățiți să deducem de aci că frumusețea statuiilor eline este mai lesne de descoperit decît aceea ce se ascunde în natură, că prima este deci mai emoționantă, mai concentrată decît cealaltă. Cercetarea naturii este o cale mai anevoioasă spre cunoașterea frumosului desă-vîrșit, decît studiul artei antice. Bernini, care îi îndrepta pe tinerii artiști mai cu seama către frumosul în natură, nu pare, așadar, a le fi arătat drumul cel mai scurt.

Imitarea frumosului natural se poate face în două feluri: artistul ori își alege un singur obiect, ori alcătuieste un tot din observațiile culese pretutindeni. Prima cale duce la copii fidele, la portret, de pildă, la maniera pictorilor olandezi. A doua, însă, duce la frumosul absolut și la imaginea sa ideală; a fost calea aleasă de greci. Iată deosebirea dintre ei și noi: chiar atunci cînd lucrau după modele de o frumusețe mediocră, grecii erau însuflețiți de frumosul natural, pe care aveau zilnic prilejul de a-l observa, pe cîtă vreme nouă ni se înfățișează acea splendoare prea rar, și mai niciodată așa cum ar dori artistul să o vadă.

Noi nu sîntem în stare să zămislim trupuri perfecte ca acela al lui Antinous Admirandus¹, și imaginația noastră nu poate născoci nimic care să întrecă frumusețea supraomenească a lui Apollo de la Vatican: aci ni se înfățișează ce pot făuri împreună natura, spiritul și arta.

Prin imitarea acestor capodopere, inteligența se ascute mai repede căci, în primul procedeu, găsim concentrat tot ce este răspândit în natură, iar în al doilea ne dam seama în ce măsură frumosul natural se depășește pe sine însuși cu o îndrăzneală stăpînită de înțelepciune. Imitația ne va

¹ Favoritul Împăratului Hadrian, renumit pentru frumusețea sa.

învăța să chibzuim și să credem fără greș, pentru că în fața ochilor noștri se întind hotarele supreme ale unui frumos totodată omenesc și divin.

Artistul, care, bizuindu-se pe aceste principii, își lasă mîna și simțurile conduse de legile frumosului elin, va ști cu siguranță să imite natura. Conceptul de totalitate, de perfecțiune, prezent în natura antichității, va clarifica, spre a o înfățișa mai plastic, noțiunea de fragmentar, caracteristică naturii noastre: descoperind splendorile naturii, artistul le va lega de frumosul desăvîrșit și, orientîndu-se după noblețea formelor ce-i stau mereu în față, își va stabili legi proprii.

Abia atunci va putea el — și mai ales pictorul — să imite natura în voie, ori de cîte ori arta îi îngăduie să părăsească marmura (pentru a reda veșminte, de pildă) și să-și acorde, ca și Poussin, mai multă libertate. Michelangelo spunea: «Cel ce mereu merge pe urmele altora nu va fi niciodată printre primii, iar cel ce nu este în stare să creeze o operă personală, nu va ști măcar să folosească operele altora». Cei cărora natura le-a zîmbit, [sufletele] cărora Titan le-a plăsmuit inimile cu mîdăminare și din-tr-un pămînt mai bun (Juvenal) au deci prilejul să devină, la rîndul lor, autorii unor opere originale.

În spiritul acesta se cuvine să înțelegem o observație făcută de Piles despre Rafael, care, tocmai în perioada cînd a fost surprins de moarte, se hotărîște să nu mai lucreze în marmură, ci să se supună total naturii.

Gustul rafinat al antichității pare să-l fi îndrumat pe pictor pînă și în peregrinările lui prin natura cea mai umilă, și, în virtutea unei subtile alchimii, toate observațiile făcute de pictor în acest sens s-au transformat în însăși esența sa sufletească.

Ar fi putut poate să le confere tablourilor sale mai multă varietate, un colorit mai viu, un joc mai delicat de umbre și lumini, costume mai impozante; personajele sale, însă, nu ar fi atins prin aceasta niciodată valoarea contururilor nobile și a sublimului sufletesc moștenite de la greci. Superioritatea imitării antichității față de cea a naturii ar fi mai evidentă dacă am compara doi tineri artiști la fel de înzestrați, dintre care unul ar studia arta antică, pe cînd al doilea ar cerceta doar natura. Acesta din urmă ar reda-o așa cum o vede: de-ar fi italian, ar zugrăvi personaje asemănătoare chipurilor lui Caravaggio; olandez (și talentat) ar picta în stilul lui Jacob Jordaens; francez, l-ar imita pe Stella. Primul tînar, însă, ar recrea natura așa cum și-ar dori-o ea însăși și personajele le-ar picta așa cum făcea Rafael.

VALOAREA DESENULUI CONTURURILE

Simpla imitare a naturii îl învață pe artist totul, >n afara artei de a desena contururi corecte: pe acest tîrîm, singurii dascăli sînt grecii. Contururi de o rară noblețe unesc sau circumscriu toate părțile statuilor lor, înfățișînd natura desăvîrșită și frumusețea ideală; mai bine zis, datorită acestor contururi au atins arta supremă. Eufronor, devenit celebru după moartea lui Zeuxis, trece drept primul artist care a conferit contururilor măreția stilului.

Nenumărați artiști mai apropiați de noi în timp au încercat — de cele mai multe ori în zadar — să imite contururile eline. Marele Rubens se află, în această privință, foarte departe de proporțiile grecești, mai ales în pînzele pictate înaintea călătoriei sale la Roma, unde avea să-i studieze pe antici.

Acea linie care departe robustețea naturii de prisosul ei este extrem de fină; cei mai mari maeștri ai artei noi au făcut abstracție de această graniță în ambele direcții. Cei ce fugeau de contururi descarnate umflau corpurile cfegrațios, iar cei ce voiau să evite opulența exagerată zugra-37 veau figuri famelice.

Singurul despre care s-ar putea afirma că atinge virtuozitatea artiștilor antici este Michelangelo — și aceasta numai cînd făurește trupuri masive și musculoase din timpuri eroice; corpurile tinere și delicate nu-a reușesc la fel, iar cele feminine se transformă la el în amazoane.

Grecii, în schimb, par a schița contururi fine ca firul de păr, pînă și în pietrele lor tăiate cu atîta minuție și gingășie. Ajunge să privim statuile lui Dioscoride, Diomede și Perseu sau pe Heracle sculptat de Teucer, pentru a fi siliți să mărturisim că grecii sînt inimitabili.

Arta supremă în trasarea contururilor i se atribuie însă lui Parrhasias.

Chiar și sub veșmintele lor, statuile eline lasă să se ghicească contururi de o rară măiestrie, ca și cînd artistul ar fi vrut să arate prin transparența marmurei admirabila arhitectură a trupului. Exemple

grăitoare în această direcție sînt statuile celor trei Vestale și a Agripinei din Cabinetul regal de antichități din Diresda. Stilul lor este nobil. După cum se presupune, Agripina nu ar fi mama lui Nero, ci soția lui Germanicus, deoarece seamănă foarte bine cu statuia în picioare a acesteia din urmă, păstrată în galeria Bibliotecii San Marco, la Veneția. În cazul nostru este vorba de statuia, mai mare decît în natură, a unei femei șezînd ce-și sprijină capul în mîna dreaptă. Chipul ei frumos dezvăluie un suflet atît de preocupat și îngrijorat îneît pare absent la toate evenimentele din afară. Ne este îngăduit să presupunem că artistul a reprezentat-o pe eroină în clipa cînd i se anunța surghiunul pe insula Pandataria.

Celor trei Vestale le aducem o dublă venerație. Sînt primele descoperiri importante făcute la Herculanum; dar ceea ce le face și mai prețioase este maniera înegalabilă în care le sînt tratate veșmintele, în această privință, ele pot sta alături — mai ales cea care depășește mărimea naturală — de *Flora Farnese* și de alte opere eline de prim ordin. Celelalte două (în mărime naturală) se aseamănă atît de mult, îneît par a aparține aceluiași sculptor; ele nu se deosebesc decît prin capetele lor, care nu 38

I

au aceeași valoare artistică. Capul cel mai reușit are părul creț despărțit în şuvițe pornind de la frunte și legate în spate. La cealaltă statuie, părul este netezit spre spate, iar cîrlionții din față sînt prinși cu o panglică. Capul statuii pare a fi fost sculptat de o mînă dibace și substituit ulterior originalului.

Nici una din cele două statui nu are capul acoperit cu un văl; totuși putem identifica în ele două vestale, căci mai există și alte portrete de preo-tese ale Vestei fără văl. Mai probabil s-ar putea conchide că amplele falduri pe care rochia le face înapoia gîtului ar indica, după cum se vede și la Vestala cea mai mare, că vălul, care face parte din veșmînt, s-a lăsat în spate.

Trebuie știut că aceste trei exemplare divine au constituit punctul de plecare al descoperirii comorilor de la Herculanum.

Ele s-au ivit într-un timp cînd amintirea orașului era încă învăluită în uitare, așa cum orașul însuși se afla acoperit de cenușă; catastrofa a cărei victimă fusese cetatea nu mai era cunoscută decît din mărturiile lui Pliniu cel tînar despre sfîrșitul vărului sau; el însuși era, dealtfel, menit să dispară în ruinele brasului distrus.

Aceste capodopere ale artei eline erau de mult admirate sub cerul Germaniei, cînd Neapole nici nu posedea vreuna din statuile găsite la Herculanum.

Ele fuseseră dezgropate în 1706, la Porției, Ungă Neapole, sub o bolta prăbușită, cu prilejul săpăturilor efectuate pentru zidirea temeliiilor vilei prințului d'Elbeuf; curînd după aceea, aduse la Viena, intrară, împreună cu alte statui de marmură și bronz, în posesia prințului Eugen.

Dorind să le expună într-un loc demn de ele, acest mare cunoscător al artei clădi o «Sala terrena» anume pentru cele trei Vestale și alte cîteva opere. Cînd se răspîndi zvonul ca statuile vor fi vîndute, toți artiștii și toată Academia din Viena fură cuprinși de indignare, iar cînd acestea luară drumul 9 Dresdei, toți le urmăriră ou lacrimi în ochi.

Vestitul Matielli, căruia Polyclet îi împrumutase simțul proporțiilor și Fidias dalta, execută, înainte ca statuile să părăsească Viena, copii fidele de lut după cele trei Vestale, pentru a se mîngîia de plecarea lor. După cîteva ani, le urmă și el și îmbogăți Dresda cu capodopere nepieritoare. Acolo, el continuă să studieze, pe cele trei statui, arta drapării, artă în care a excelat pînă la adînci bătrînețe, iar vîrsta pare a fi contribuit la frumusețea lucrărilor sale.

DRAPAREA

Acest termen cuprinde toate regulile despre arta de a îmbrăca nuditatea statuiilor și de a dispune veșmintele în falduri. După frumosul natural și noblețea contururilor, știința aceasta constituie a treia virtute a operelor antice.

Draparea Vestalelor demonstrează stilul cel mai înalt, cutele mărunte se nasc din căderea delicată a părților mai bogate, pentru a se pierde din nou cu o libertate plină de noblețe și o delicată armonie în desăvîrșirea întregului, fără a ascunde contururile nudității. Prea puțini sînt maestrii moderni care, în

acest domeniu al artei, nu au nici un cusur.

Sa facem însă dreptate unor mari artiști — îndeosebi anumitor pictori — mai recentii care, urmînd drumul deschis de greci, și-au îmbrăcat personajele ca și ei, fără a contraveni naturii sau adevărului. Grecii își drapau modelele în veșminte subțiri și ude care, după cum știu toți artiștii, se lipeau de trup, lăsînd să se ghicească nuditatea. Peste celelalte veșminte, femeile purtau unul foarte subțire numit «peplon», adică vâl.

Anticii nu au zugrăvit întotdeauna veșminte cu falduri mărunte, cum, dealtfel, putem vedea după cîteva lucrări renumite, mai ales după vechile picturi și busturi. Frumosul bust al lui Cara-calla, aflat la Muzeul de antichități din Dresda, este cea mai bună dovadă pentru aceasta.

În timpurile mai noi, s-au purtat veșminte mai complicate, cîteodată chiar din stofe grele, îmbrăcate peste altul, așa încît nu puteau forma falduri atît de delicate și de suple ca la greci. Faptul acesta le-a oferit maeștrilor prilejul să trateze părțile mai greoaie ale costumului într-un stil nou care nu cere mai puțină măiestrie decît maniera grecilor.

Cari Maratta și Franz Solimena pot fi considerați drept cei mai mari în această artă. Școala venețiană mai nouă, încercînd să facă un pas înainte, a căzut în exagerare; căutînd să prezinte numai părți deosebit de bogate, a pictat veșminte rigide și greoaie.

SUFLETUL, EXPRESIA UMANULUI NOBILĂ SIMPLITATE

Caracteristica principală a capodoperelor eline este, în ultima analiză, simplitatea nobilă și măreția calmă a atitudinii și a expresiei. După cum adîncimile/ mării sînt veșnic potolite, oricît de furtunoase ar fi valurile de la suprafața ei, tot astfel nu poate patima să tulbure liniștea sublimă a sufletului și a expresiei.

În ciuda chinurilor cumplite, sufletul acesta apare pe fața — și nu numai pe fața lui Laocoon. Durerea trădată de toți mușchii, de toate tendoanele trupului, durerea pe care, privind numai partea inferioară a corpului contractat de suferință, ni se pare că o resimțim chiar noi, acea durere nu se manifestă totuși printr-o expresie sau atitudine de mînie. Omul acesta nu scoate strigătul înspăimîntător de care pomenește Vergiliu, vorbind despre Laocoon. Felul cum deschide gura nu-i permite să strige; auzim aci mai curînd acel oftat sugrumat și înfricoșat evocat de Sadolet. Chinurile îndurate de trup și măreția sufletului par a apăsa cu aceeași putere pe toate părțile corpului. Laocoon suferă, desigur, dar el suferă ca și Filoc-tet al lui Sofocle: durerea lui ne cotorește sufletul, dar și noi ne-am dori să suportăm chinul ca acest bărbat sublim.

A da expresie unui asemenea suflet înseamnă a depăși cu mult arta de a reproduce frumosul plastic: artistul era înzestrat cu aceeași tărie spirituală cu care a însuflețit marmura. Artiștii greci erau și înțelepți, și Metrodor nu era decît unul dintre ei. Înțelepciunea înfrățită cu arta le insufla statuilor o spiritualitate ieșită din comun.

Dacă artistul l-ar fi îmbrăcat pe Laocoon cu veșmîntul preotului, emoția, provocata în noi de chinurile personajului nu ar fi fost nici pe jumătate atît de sensibilă. Bernini afirma chiar că înțepenirea unei coapse a hui Laocoon arată că veninul șarpelui începuse să-și facă efectul.

Toate statuile eline ale căror atitudini nu poartă pecetea înțelepciunii, ci dau dovadă de patimă sălbatică, cad în acel păcat pe care artiștii antici îl numeau *parenthesis*¹.

Cu cît trupul adoptă o atitudine mai sobră, cu atît mai mult devine el expresia adevărată a sufletului; în toate atitudinile care nu sînt ale liniștii și ale seninătății, sufletul se află într-o stare nefirească, forțată. Tulburat de patimi necruțătoare, acesta prezintă caracteristici extrem de plastice; dar abia împăcarea și seninătatea îi conferă măreție și noblețe. Dacă grupul *Laocoon* nu ne-ar înfățișa decît durere, am vorbi de *parenthesis*; de aceea, dornic de a contopi noblețea cu caracterul specific al eroului, artistul a născocit o atitudine cît mai apropiată de seninătate în ciuda suferinței. Deși senin, sufletul se cere caracterizat prin trăsături care-i sînt proprii și pe care nu le mai are nici un alt suflet, pentru că numai astfel artistul îl poate crea în același timp împăcat și răscolitor, stăpînit, fără a fi nepăsător sau apatic. Polul opus acestor concepții este gustul vulgar al artiștilor din zilele noastre, îndeosebi al începătorilor. Ei nu se pot entuziasma decît pentru opere în care extravaganta atitudinilor și a temelor este însuflețită de o patimă supărătoare pe care ei o numesc francheță și duh. În ochii lor, culmea artei constă în a stabili echilibrul ritmic

¹ Expresie artistică retorică. Patetism exagerat.

să le dea un suflet al domnei unei comete eliberate de legile traiectoriei; în fiecare personaj, ei vor să 'regăsească un Ajax sau un Capaneus.

Ca și oamenii, artele frumoase au o tinerețe; începutul lor se aseamănă cu primele încercări ale artiștilor: se complac numai în grandilocvență și extravagantă. Astfel era muza tragică a lui Eschil, care îl acoperă pe Agamemnon cu atâtea hiperbole încât eroul devine mai greu de înțeles decât scrierile lui Heraclit. Putem presupune că primii pictori greci pictau la fel cum a scris primul lor bun poet tragic.

Violența trecătoare este cea care deschide toate acțiunile omenești; stabilitatea, esența lucrurilor se dezvoltă mai târziu. Pentru a o putea admira, însă, este nevoie de timp; doar marii artiști au sufletul învăluit în acea seninătate esențială. Patimile violente însă sînt preferate chiar de discipolii acestora.

/

Artiștii înțelepți știu câte piedici ascund subiectele ce par ușor de înțeles: *Încît fiecare speră pentru sine același / tucru, să se ostenească mai mult, dar să nu muncească în zadar.*

Marele desenator La Fontaine nu i-a putut ajunge pe antici. În operele lui nu există decît mișcare. De le privim sîntem distrați, parcă solicitați din toate părțile, ca și cînd ne-am afla într-o societate unde toți vorbesc deodată.

Simplitatea nobilă și măreția calmă a statuilor eline caracterizează și scrierile grecești din epoca de aur, scrierile ce poartă pecetea școlii lui Socrate. Rafael a ajuns la aceeași măreție datorită imitației artiștilor antici.

Numai un artist înzestrat cu frumusețea sa fizică și spirituală era în măsură să înțeleagă, după atîtea secole, adevăratul caracter al antichității, și aceasta — supremă fericire — la o vîrstă cînd sufletele vulgare sau neajunse la maturitate rămîn insensibile la adevărata măreție.

Operele sale se cuvine să le privim cu ochi ce 43 au învățat să se bucure de asemenea splendori și cu gustul moștenit de la antici. Atunci, vom înțelege semnificația și grandoarea ce o iradiază seninătatea tainică a personajelor principale din tabloul său *Attila*. Episcopul Romei, care-l convinge pe regele hunilor să renunțe la distrugerea cetății, nu face gesturile, nu are mimica unui orator, ci apare ca un om respectabil, care, prin simpla sa prezență, potolește spiritele; asemeni eroului descris de Vergiliu: *Atunci cînd privesc un bărbat atît de respectabil prin pietate și merite, tac și stau de față cu urechile ciulite*, el îl înfruntă pe tiran cu o față luminată de încredere în Dumnezeu. Cei doi apostoli nu plutesc în văzduh ca doi îngeri ai răzbunării, ci — dacă ne este îngăduit să asemuim sacrul cu profanul — ca Jupiter, personajul lui Homer care, cu o singură clipire, zguduie Olimpul.

Albardi, care a împodobit un altar din bazilica Sfîntul Petru din Roma cu aceeași temă într-o versiune proprie, nu s-a înălțat îndeajuns și n-a știut să confere celor doi apostoli impresionanta măreție ce le-o dăruise marele său înaintaș. *Apostolii* lui Rafael sînt solii regelui legiunilor cerești; în tabloul lui Albardi, ei apar ca niște războinici muritori purtînd arme făurite de oameni.

O superbă pînză a lui Guido Reni, *Sfîntul Mihail*, aflată în Biserica Capucinilor din Roma, nu a găsit decît prea puțini admiratori în stare să guste maiestatea conferită arhanghelului de către pictor. Cei mai mulți îl preferă pe *Sfîntul Mihail* al lui Conca, a cărui față exprimă furia și setea de răzbunare, pe cîtă vreme arhanghelul lui Reni, după ce a doborât pe dușmanul lui Dumnezeu și al omului, plutește deasupra sa cu o impasibilitate senină, lipsită de orice mînie.

Aceași seninătate i-o conferă poetul britanic «îngerului răzbunării» care plutește deasupra Angliei, și cu care îl compară pe învingătorul de la Blenheim.¹

¹ Este vorba de poezia *Campania de la 1704* de Joseph Addison.

MERITELE NOII PICTURI

Tot ce se poate afirma despre sculptura grecilor ar trebui, în mod logic, să se afirme și despre pictura lor. Timpul și violența oamenilor, însă, ne-au smuls mijloacele ce ne-ar fi dat posibilitatea să facem afirmații incontestabile.

Pictorilor greci li se recunoaște darul desenului și al expresivității, atît și nimic mai mult; legile perspectivei, arta compoziției, coloritul li se contesta total. Verdictul acesta se sprijină, în parte, pe basoreliefuli, și, în parte, pe picturile antice (nu se poate spune eline) ce au fost descoperite chiar la Roma și în împrejurimile ei, pe bolțile subterane din palatele zidite de Mecena, Titus, Traian și Antonini; s-au păstrat numai vreo treizeci din ele, iar unele nu sînt decît mozaicuri . . . Alți autori au observat înaintea mea că Poussin a studiat amănunțit *Nunta Aldobrandini*, că mai posedăm desene făcute de Annibale Carracci după pretense lucrări ale lui Marcus Coriolanus, că există și o izbitoare asemănare între capetele lui Guido Reni și cele din celebrul mozaic *Răpirea Europei*, Dacă asemenea

fresce ar fi suficiente spre a ne îngădui să ne formăm o judecată temeinică despre pictura antică, am fi îndreptățiți, bazându-ne pe aceste vestigii, să contestăm pînă și arta desenului și a expresivității la acești artiști.

Pereții teatrului lui Hercule împodobiți cu fresce, reprezentînd personaje în mărime naturală, fac, după cum se spune, o impresie defavorabilă. După mărturia unui artist, desenul este ori mediocru, ori chiar defectuos, și el citează cîteva exemple: Tezeu, învingătorul Minotaurului, înconjurat de tineri Atenieni care îi sărută mîinile și îi cuprind genunchii; Flora, însoțită de Hercule și de un faun; pretinsa judecată a decemvirului Ap-pius Claudius. Celor mai multe capete le lipsește, pare-se, orice expresivitate, iar Appius Claudius este lipsit pînă și de caracter.

Aceasta, însă, este tocmai dovada că picturile

amintite sînt opera unor artiști mediocri; arta

și proporțiilor frumoase, a conturilor și a ex-

presivității, pe care o posedau sculptorii elini, va fi fost, fără îndoială, cunoscută și de pictori.

Elementele artei care li se conced pictorilor antici nu epuizează domeniul în care artiștii moderni își pot arăta măiestria.

Aceștia din urmă sînt incontestabil superiori înaintașilor în arta perspectivei; ori cîte argumente savante am aduce în favoarea celor dintîi, faptul acesta rămîne în picioare. Legile compoziției și ale orînduirii le erau cunoscute anticilor numai parțial și imperfect, așa cum dovedesc basoreliefurile datînd din epoca cînd arta greacă era în floare la Roma.

Și în privința coloritului atît mărturiile scrise cît și vestigiile picturilor antice par a pleda în favoarea artiștilor moderni.

În pictură, mai multe genuri au atins de asemenea culmile perfecțiunii în epoca modernă. Animalierii și peisagiștii noștri i-au depășit pe cei antici. Speciile de animale deosebit de frumoase care trăiau sub alte ceruri nu par a le fi fost cunoscute, dacă judecăm după exemple izolate, cum ar fi cazul lui Marc Aureliu, cei doi cai din Monte Cavallo, ba chiar caii — atribuiți lui Lisipp — ce se află deasupra portalului bisericii San Marco la Veneția, Boul Farnese și celelalte animale ale acestui grup.

În treacăt fie spus, anticii nu au observat la cai mișcarea diametrală a picioarelor, așa cum apare aceasta la caii din Veneția și pe monedele vechi. Cîțiva artiști moderni le-au urmat exemplul din neștiință, și și-au găsit chiar și adepți.

Peisagiștii noștri, îndeosebi pictorii olandezi, datorează frumusețea tablourilor lor mai ales picturii în ulei: coloritul lor a dobîndit astfel mai multă forță, bucurie și noblețe, iar natura însăși, manifestîndu-și splendoarea sub un cer mai noros și umed, a contribuit mult la evoluția acestui gen.

Caracterele amintite — și altele trecute cu vederea — care îi situează pe pictorii moderni mai presus de înaintașii lor, meritau să fie puse în relief mai temeinic decît pînă acum.

46

GINDIREA ABSTRACTA ÎN ARTA ALEGORIA

Pentru a extinde sfera artei, este necesar un pas important. Artistul care se pregătește să părăsească — sau a și părăsit — drumurile bătătorite, se încumetă să-l facă; piciorul său, însă, rămînînd lipit de marginea prăpastiei, el se simte neputincios.

De cîteva secole încoace, pictorii nu au tratat aproape decît subiecte religioase, fabule și metamorfoze. Le-au tratat în atîtea feluri, îmbogățindu-le cu atîtea născociri, încît cunoscătorii și amatorii de artă sînt cuprinși de plictis, ba chiar de repulsie privindu-le.

Artistul dotat cu o minte care a învățat să gîndească își cunoaște cugetul lucrînd la o Dafne sau la un Apollo, la cîte o *Răpire a Proserpinei* sau a *Europei*... El caută să se manifeste ca poet, reprezentînd figuri prin mijlocirea imaginilor, adică prin alegorii.

Pictura își extinde domeniul și asupra unor obiecte ce scapă simțurilor; aceste obiecte alcătuiesc scopul ei suprem, iar grecii, după cum ne spun textele antice; s-au străduit să-l atingă. Parr-hasios, un pictor care, ca și Aristide, dădea expresie sufletului, a fost, zice-se, în stare să talmăcească pînă și caracterul unui popor întreg. El îi înfățișa pe atenieni așa cum erau: totodată buni și Cruzi, ușurateci și dîrji, viteji și lași. Dacă reprezentarea unei abstracțiuni este posibilă, atunci singura cale este aceea a alegoriei, a imaginilor ce dau formă conceptelor universale.

Artistul se află aici într-un deșert. Limba indienilor sălbatici, atît de lipsită de asemenea concepte și de orice termen care ar putea desemna cu-nușterea, spațiul, timpul etc, este la fel de săracă în privința acestor semne ca și pictura din zilele noastre. Pictorul care năzuiește la depășirea posibilităților unei simple palete se străduiește să-și constituie o cultură vastă în care ar putea găsi semne, pline de înțeles și accesibile simțurilor noastre, pentru desemnarea obiectelor impercepti-

bile senzorial. O astfel de operă, nu a fost încă realizată; încercările ce s-au făcut nu sînt destul de remarcabile și nu și-au atins mărețul scop . . . Astfel se explică de ce pîna și cei mai mari pictori și-au ales numai modele cunoscute. În loc să reprezinte, în galeria Farnese, prin simboluri universale și imagini plastice, faptele ilustre ale dinastiei Farnese, Annibale Carracci și-a arătat toată măreția în reprezentarea unor istorioare binecunoscute.

Galeria regală din Dresda posedă, fără îndoială, comori alcătuite din operele celor mai vestiți maeștri, fiind poate cea mai bogată galerie din lume. Maiestatea Sa, fin cunoscător, călăuzindu-se după cele mai severe criterii, a ales lucrările cele mai desăvîrșite din fiecare gen; dar cît de puține opere istorice cuprinde acea galerie regală! Iar tablourile alegorice și poetice sînt și mai rare.

Dintre toți pictoriieminenți, marele Rubens s-a încumetat primul să pășească pe drumul cel nou; fiind poet avîntat, el a pictat pînze mărețe. Datorită iscusinței unor gravori, tablourile ce împodobesc galeria palatului Luxembourg sînt cunoscute în lumea întreagă. În urma lui Rubens, nu a fost realizată, în același gen, o operă mai înălțătoare decît cupola Bibliotecii Imperiale din Viena, pictată de Daniel Gran, după care Sedel-mayer a executat gravuri în acvaforte. Față de opera nobilă și savantă a artistului german, *Apoteoza lui Hercule* de Le Moine, (aluzie la cardinalul Hercule de Fleury), pe care o vedem la Versailles și cu care Franța se mîndrește de parcă ar fi cea mai grozavă compoziție din lume, se înfățișează ca o alegorie vulgară și ieftină; ea este doar un ditiramb ale cărui intenții ambițioase se referă la un nume din calendar. Aici ar fi fost locul unei opere grandioase și sîntem îndreptățiți să ne mirăm de ce nu a fost executată. Dar înțelegem totodată cauza acestui eșec, deși tavanul cel mai frumos al castelului regal era menit să înfățișeze apoteoza unui ministru.

Artistul are nevoie de o operă la care au contribuit toate miturile, cei mai înaripați poeți antici și moderni, înțelepciunea ocultă a multor popoare, monumentele antichității reprezentînd pe pietre, medalii și unelte, acele imagini și figuri plastice, datorită cărora conceptele universale au fost realizate într-o formă poetică.

Un material atît de bogat s-ar putea rîndui pe categorii comode pentru a fi interpretat și aplicat la cazuri specifice, spre instruirea artiștilor.

Astfel s-ar deschide larg calea imitării antichității, iar operele noastre ar avea noblețea harului care caracteriza arta elină.

Vitruviu se plîngea amarnic, încă pe vremea sa, de vicierea bunului gust; în ornamentația actuală, decăderea gustului este și mai izbitoare. Studiul temeinic al alegoriei i-ar reda puritatea, respectînd totodată adevărul și rațiunea.

Zorzoanele și ornamentele în chip de scoică, nelipsite în decorația actuală, sînt la fel de departe de natură ca și candelabrele lui Vitruviu, împodobite cu palate și castele minuscule. Alegoria ne-ar putea învăța să potrivim pînă și cele mai neînsemnate ornamente locului unde ele se află: *Știind sa-i dea fiecăruia ceea ce îi este propriu* (Horațiu).

De cele mai multe ori, picturile plafonului și cele de deasupra ușilor iau simpla menire de a umple un gol, de a acoperi o suprafață care nu poate fi aurită peste măsură. Departe de a fi în armonie cu situația proprietarului, adesea ele îl dezavantajează. /

De teama spațiilor goale, pereții sînt încărcăți; iar tablourile golate de orice substanță au rolul de a se substitui golului.

Iată de ce un artist, lăsat să lucreze în voie, alege de multe ori, din lipsă de imagini alegorice, modele care, în loc de a-l onora pe cel căruia își închină arta, îl satirizează; și dacă i se cere pictorului să execute tablouri lipsite de înțeles, este poate dintr-o măsură de precauție.

Dar și tablouri de acest gen sînt greu de realizat; în sfîrșit: *se pîăsmuiesc imagini amăgitoare, ca în somnul bolnavilor* (Horațiu).

Astfel i se răpesc picturii mijloacele ei cele mai eficiente, anume posibilitatea de a înfățișa obiecte nevăzute, trecute și viitoare.

Acele picturi, însă, care, așezate la un loc potrivit, și-ar putea pune în valoare întreaga semnificație, nu produc nici un efect din pricina greșitei lor așezări. Proprietarul unei case noi va încununa poate ușile înalte ale încăperilor cu mici picturi ce contravin atît punctului de fugă cît și legilor perspectivei. Mă refer la picturile care fac parte din ornamentele fixe, iar nu la cele orînduite simetric într-o colecție. Alegerea decorațiunilor în arhitectură este, cîte-odată, tot atît de puțin fericită; armele și trofeele care împodobesc cîte un pavilion de vînătoare par tot atît de nepotrivite ca și *Ganimede și Vulturul* sau *Jupiter fi Leda* așezați sub basoreliefurile ușilor de bronz ale bazilicii Sfîntul Petru din Roma.

SCOPUL FINAL AL ARTEI

Toate artele urmăresc un dublu scop: să ne facă plăcere și totodată să ne instruiască; de aceea numeroși peisagiști vestiți au crezut că și-ar îndeplini misiunea numai pe jumătate dacă n-ar adăuga peisajelor și personaje.

Despre pensula pictorului se poate spune ceea ce s-a spus de stilul lui Aristotel, anume, că trebuie să fie muiată în rațiune. Ea trebuie să dea de gândit mai mult decât arată; pictorul își va atinge scopul abia atunci când va fi învățat să-și îmbrace — iar nu să-și ascundă — ideile în alegorii. Alegând un model poetic sau unul care ar putea fi tratat poetic, pictorul va cădea pradă entuziasmului, și arta va aprinde în sufletul său focul pe care Prometeu l-a răpit zeilor. Cunosătorul va avea de gândit, iar simplul amator va învăța să gândească.

LĂMURIRI ASUPRA «CONSIDERAȚIUNILOR DESPRE IMITAREA OPERELOR GRECEȘTI» SI RĂSPUNS SCRISORII DESCHISE

Nu aș fi crezut că modesta mea lucrare va atrage atenția asupra sa, dând naștere la comentarii. Ea a fost scrisă pentru câțiva amatori de artă, de aceea mi s-a părut de prisos să-i dau un caracter erudit adăugându-i o bibliografie. Artiștii înțeleg totul din două-trei cuvinte când este vorba de artă, iar cei mai mulți dintre ei sînt de părere — prin forța lucrurilor — că «este absurd să consacri mai mult timp lecturii decât muncii» așa cum spunea un orator de altădată. Neputîndu-i învăța nimic nou, am vrut să le fiu pe plac prin conciziune; frumosul în artă întemeindu-se mai mult pe finețea intuiției și puritatea gustului decât pe meditații profunde, eu cred că vorba lui Neoptolemus: «Dacă vrei să filosofezi, fii cît mai concis!» trebuie respectată îndeosebi în scrieri de acest fel.

De aș fi | avut răgaz, m-aș fi extins mai mult asupra neglijențelor ce apar în operele artiștilor elini. Părerea grecilor despre *Potîrnkhea* lui Pro-togenes ne arată că ei cunoșteau neglijențele născute din erudiție, dar noi știm totodată că Proto-genes și-a distrus opera. *Jupiter* al lui Fidias, însă, fusese executat conform celor mai nobile concepții despre zeul atotputernic; el aducea cu acea Eris descrisă de Homer care, stînd pe pămînt, ajungea cu capul pînă în cer; imaginea zeului fusese concepută după legile celei mai sublime arte plastice: 51 Cine-l poate cuprinde? Atunci când Rafael, în cartonul său pentru *Pescuitul miraculos*, a deviat de la proporțiile firești, cunosătorii au avut echitatea să-i ierte devierea, judecînd-o chiar indispensabilă.

Considerațiile mele despre imitarea picturii și sculpturii grecești tratează patru puncte principale:

1. Natura desăvîrșită a grecilor
2. Superioritatea operelor lor
3. Imitarea acestora din urmă
4. Părerile grecilor despre operele de artă, îndeosebi despre alegorie.

PLEDOARIE ÎN FAVOAREA TEORIEI FRUMOSULUI ÎN NATURA GREACA

M-am străduit să prezint punctul întîi cît mai verosimil, dar nici argumentele cele mai obișnuite nu-mi vor îngădui să-l conving pe deplin pe cititor. Superioritatea grecilor pare să țină mai mult de educație decât de natura însăși sau de înrîu-rirea cerului.

Cauza primordială totuși, era admirabila poziție geografică a țării, iar varietatea climei și a hranei îi deosebea pe greci unii de alții, atenienii fiind cît se poate de diferiți de vecinii lor imediați, de dincolo de munți.

CLIMA, NAȚIA, FRUMUSEȚEA

În fiecare țară, natura conferă atît băștinașilor cît și emigranților un fizic propriu și aceeași mentalitate. Vechii gali alcătuiau o națiune înainte ca urmașii lor, francii din Germania, să alcătuiască alta, la rîndul lor. Furia oarbă cu care primii porneau la atac le era, încă de pe vremea lui Cezar, 52

tot atît de funestă ca și francilor în istoria modernă. Galii aveau și alte însușiri pe care națiunea franceză nu le-a pierdut; astfel împăratul Iulian povestește că, pe cînd se afla la Paris, orașul număra mai mulți dansatori decât cetățeni.

Spaniolii, dimpoitrivă, acționau întotdeauna prudent și cu sînge rece; ceea ce le-a îngreunat Romanilor cucerirea țării lor.

Ne putem întreba dacă vizigoții, mauritanii și celelalte popoare care s-au năpustit asupra Spaniei nu au adoptat caracterul vechilor iberi. Să ne amintim comparația făcută de un vestit scriitor între foștii și actualii locuitori ai multor țări.¹ Nu mai puțin eficientă se va fi arătat și influența cerului și a aerului asupra operelor de artă grecești; influența aceasta se datora, fără îndoială, fericitei poziții geografice a țării. O climă moderată domnea în tot timpul anului; vînturile care băteau dinspre mare răcoreau insulele deli-ciilor din Marea Ionică și țărmul Greciei; este de bănuir că aceasta era pricina pentru care toate orașele din Pelopones se aflau pe litoral.

Oamenii care trăiesc sub un cer atât de armonios, datorită echilibrului perfect dintre căldură și frig, sînt supuși unei influențe duble, eeale și nepărtinitoare. Toate fructele aiung la desăvîrșita lor maturitate; pînă și speciile lor sălbatice se înnobilează; tot astfel și animalele, care se dezvoltă mai bine și se înmulțesc mai des. Cerul acesta, pretinde Hipocrat, dă naștere celor mai frumoase creaturi, celor mai armonioase trupuri, iar înclinațiile acestor oameni sînt pe măsura staturii lor falnice. Georgia, țara oamenilor frumoși, stă "mărturie pentru cele spuse de Hipocrat: ea se întinde lăpșun cer imaculat și zîmbor, iar rodnicia pămîntului este proverbială. Se pare că fizicul nostru depinde atât de mult de calitatea apei, încît indienii pretind că nu pot exista frumuseți în țări unde apa nu este bună; pînă și oracolul atribuia apelor Aretusei calitatea de a făuri oameni frumoși.

¹ Este vorba de francezul Dubos.

NATURA. LIMBA. FRUMUSEȚEA

După mine, însăși limba vorbită de greci ne îngăduie să ne facem o părere despre fizicul lor. La fiecare popor, înrîurirea cerului se exercită și asupra elementelor limbii; există, așadar, rase care, ca troglodiții, fluieră mai mult decît vorbesc și altele în stare să vorbească fără a mișca buzele. Phasianii din Grecia aveau, după cum se spune azi despre englezi, un glas răgușit.

Un cer aspru generează sunete dure, iar organele menite să le producă nu pot fi dintre cele mai delicate.

Este incontestabilă superioritatea limbii eline asupra tuturor celorlalte limbi cunoscute; nu mă refer acum la bogăția, ci la armonia ei. Toate limbile nordice, fiind încărcate cu consoane, produc o impresie rebarbativă. În limba elină, dimpotrivă, vocalele alternează atât de fericit cu consoanele, încît fiecare consoană este însoțită de cîte o vocală; o singură consoană este rareori urmată sau precedată de două vocale; aceasta spre a evita contopirea lor. Bîndețea limbii nu îngăduie vreunei silabe să aibe drept terminație cele trei litere aspre (OOX); literele fiind făurite de același instrument de vorbire, una se putea substitui alteia dacă, prin aceasta, se corecta asprimea sunetului. Anumite cuvinte a căror pronunțare ni se pare dură nu infirmă teoria mea, deoarece noi nu cunoaștem adevărata pronunțare a limbii eline sau a latinei. Toate aceste însușiri dădeau limbii caracterul ei armonios și curgător, iar cuvintelor varietatea lor sonoră, înlesnind totodată inimitabila lor alcătuire. Mai amintesc că, pînă și în limbajul familiar, se putea da fiecărei silabe adevărata ei măsură — ceea ce este de neînchipuit în limbile occidentale. Armonia limbii eline ne permite să deducem din ea natura organelor de vorbire. De aceea sîntem îndreptățiți să credem că, pentru Homer, greaca era limba zeilor, iar frigiana cea a muritorilor. Tocmai excesul de vocale îi conferea limbii eline, mai cuirînd decît altor limbi, calitatea de tălmăci, prin armonia și succesiunea cuvintelor, forma și esența obiectului numit. În două versuri ale lui Homer, sunetul arată ou mai multă plasticitate decît însăși cuvintele cum săgeata lui Pandaros pornește, zboară, pătrunde cu o forță stăvilită în scutul lui Menelaos, îl străpunge încet, se oprește. Parcă o vedem în realitate, țîșnind, brăzdînd văzduhul, înfîgîndu-se în scut.

Descrierea batalionului de mirmidoni al lui Ahile, în care scuturile, căștile, oamenii, formează un tot, purcede din aceeași calitate, rămînînd pe veci inimitabilă. Toată descrierea este cuprinsă într-un singur vers, dar pentru a-i simți frumusețea trebuie să-l citim. Am greși dacă am vedea în această limbă un rîu tăcut (metaforă aplicată stilului lui Platon). Din ea s'a născut un fluviu maiestos ale cărei valuri se puteau ridica la fel ca vînturile ce rup velele lui Ulise. După rezonanța cuvintelor care descriu doar trei-patru sfîșieri, vela pare a plesni într-o mie de bucăți. Dar în ciuda expresivității lor, asemenea cuvinte erau considerate aspre și neplăcute.

O astfel de limbă cerea, așadar, instrumente delicate și rapide, pentru care graiurile altor popoare (latina însăși) păreau nepotrivite. Un părinte grec al bisericii se plîngea de legile romane: acestea erau, spunea el, redactate într-o limbă cu sonorități groaznice.

FRUMUSEȚEA OMULUI GREC

Dacă natura a procedat cu trupul după cum procedase cu elementele limbii, grecii erau dintr-un aluat deosebit de prețios; elasticitatea extremă a nervilor și a mușchilor dădea naștere mișcărilor mlădioase ale trupului. În fiecare gest se manifesta o suplețe grațioasă și sprintenă ce însoțea o fire senină și veselă. Să ne închipuim un trup perfect echilibrat: nici slab, nici cărnos. Excesul într-un sens sau altul le părea grecilor caraghios, iar poeți își băeau joc de un Cinesias, un Filetas sau un Agorakritus. Judecînd astfel, ni i-am putea închipui pe greci ca pe niște molateci, sleiți de puteri prin accesul precoce la voluptate. Dacă îmi este permis să aplic unei națiuni întregi ceea ce spunea Pericle despre moravurile atenienilor, apărîndu-le împotriva Spartei, îmi pot preciza ideea: constituția spartană se

deosebea în mai toate privințele de celelalte constituții eline. «Spartanii, zice Pericle, se străduiesc din tinerețe să-și fortifice trupul prin exerciții violente. Noi, dimpotrivă, trăim alene, și totuși ne încumetăm să înfruntăm pericole tot atât de mari; luându-ne de piept cu pericolul, fără a plănuși amănunțit acțiunile noastre, și din propria inițiativă mai mult decât în virtutea legilor, nu ne temem de ceea ce ne așteaptă; iar când năpasta vine peste noi, nu o îndurăm cu mai puțină bărbăție decât acei care, printr-o neîncetată călire, se pregătesc să o înfrunte. Ne place gingășia, dacă nu întrece o anumită măsură, și înțelepciunea fără moliciune. Superioritatea noastră consta în aceea că sîntem făuriți pentru a înfăptui lucruri mărețe».

Nu pot și nu vreau să afirm că toți grecii au fost la fel de frumoși; printre grecii adunați în fața Troiei se afla un singur Thersites. Fapt ciudat, oamenii cei mai chipeși au fost zămisliți tocmai în țările unde înfloreau artel. Locuitorii Te-bei, cetate așezată sub un cer noros, erau grași și masivi; Hipocrat face aceeași observație despre oamenii care trăiesc în regiuni mlăștinoase și umede. Din antichitatea se știe că, cu excepția lui Pin-dar, acea cetate a dat tot atât de puțini poeți și învățați ca și Sparta, care nu se putea mîndri decât cu Alcmen. Attica, dimpotrivă, se întindea sub un cer pur și blînd care ascutea simțurile (atenienii erau, după cum se știe, extrem de rafinați), mode-lînd deci trupuri admirabil proporționate. Atena era capitala artelor. Se poate face aceeași afirmație despre Sicyon, Corint, Rhodos, Efes etc, adevărate școli pentru artiști, și care nu duceau lipsă de modele frumoase. Pasajul lui Aristofan, citat în scrisoarea deschisă drept dovadă a unei lacune în firea atenienilor, îl înțelege ca atare. Gluma poetului se întemeiază pe o fabulă despre Tezeu. Rotunjimi

modeste în acea parte cu care *«sade și va, ședea veșnic nefericiul Tezeu»* (Vergiliu), constituiau o frumusețe atică. Se spune că, fiind slobozit de către Hercule din captivitatea sa la thesprotieni, Tezeu și-a pierdut acele părți de care amintesc versurile de mai sus, și că această trăsătură a rămas ereditară în neamul său. Cine avea corpul astfel modelat, se putea mîndri de a fi urmaș direct al lui Tezeu, tot așa cum o aluniță în formă de sulită îi deosebea pe descendenții spartiaților. Sculptorii greci au imitat în această privință zgîrcenia cu care natura procedase cu trupul lor.

În Grecia însăși trăia din totdeauna acea ramură a națiunii în care natura se manifesta cu o dărnicie ferită de exces. Coloniile eline aveau aproape aceeași soartă cu elocvența greacă atunci cînd ea trecea hotarele patriei mume. «Din clipa în care elocvența a părăsit portul atenian, spune Cicero, și-a însușit moravuri străine, în toate insulele pe care le-a atins, și în toată Asia, pe care a cutreerat-o, pierzîndu-și tot caracterul atic și vigoarea». Ionienii, pe care, după reîntoarcerea He-raclizilor, Nileus îi duse în Asia, deveniră și mai voluptoși sub un cer mai fierbinte. Excesul de vocale din fiecare cuvînt dădea limbilor un caracter) și mai jucăuș. În insulele învecinate așezate sub același cer, moravurile nu se deosebeau de cele ionic. O singură monedă din Lesbos stă mărturie pentru afirmarea mea.

Conformația trupurilor ilor se va fi depărtat oarecum de cea a strămoșilor lor.

O modificare și mai însemnată s-a produs probabil în coloniile grecești mai îndepărtate. Grecii care se stabiliseră în Africa, prin părțile Piticu-sei, au început să se închine, ca și indigenii, maimuțelor și să le dea copiilor numele acestui animal.

Actualii locuitori ai Greciei sînt alcătuiți din-tr-un aliaj care, în ciuda diferitelor metale contopite, își păstrează masa principală. Barbaria a nimicit orice urma de știință, și o ignoranță totală copleșește întregul ținut. Curajul, bunele moră-vuri, educația, au fost sugrumate de aspra stăpînire, și nu se mai vede urmă de libertate. Monumentele antice sînt ori dărîmate, ori duse aiurea; unele grădini din Anglia sînt împodobite cu coloane răpite templului lui Apollo din Delos. Din pricina delăsării, însăși natura și-a pierdut înfățișarea originală. Plantele din Creta aveau căutare în lumea întreagă; acum, nu găsești pe malurile gîrlelor și ale nurilor decât curpeni sălbateci și ierburi comune. Și nici au s-ar putea să fie altfel, deoarece ținuturi întregii ca, de pildă, insula Samos care, pe vremuri, a fost în stare să ducă cu Atena un război maritim lung și costisitor, s-au prefăcut în deșert. Solul a căpătat un aspect jalnic; vînturile se lovesc de malurile sălbătice și țepoase; pretutindeni lipsesc cele mai elementare comodități; dar grecii de azi au păstrat totuși multe din însușirile strămoșilor. Toți călătorii sînt de acord că locuitorii insulelor ce se înlanțuiesc pînă în Asia-Mică (și pe care trăiesc mai mulți greci decât pe continent) sînt cei mai frumoși dintre oameni, mai cu seamă cît privește sexul slab.

În Attica înfloresc și astăzi dragostea de oameni. Spon și Wheler, cei doi tovarăși de drum, au fost mîmpinați cu multă căldură de toți păstorii și țărani care lucrau pe cîmp. Băștinașii au o minte deosebit de ageră și se pricep la toate.

Unii autori au fost de părere că exercițiile fizice timpurii erau mai mult dăunătoare decât favorabile

frumuseții tinerilor elini. S-ar putea crede că efortul la care erau supuși nervii și mușchii dădeau contururilor delicate ale trupurilor fragede linii anguloase și dure în locul unei grațioase mlădieri. Răspunsul la această obiecție este dat în parte de însuși caracterul națiunii. Grecii gîndeau și se comportau în chip natural și liber. «În tot ce fac, spunea Pericle, aflăm o urmă de nepăsare»; mai multe *Dialoguri* platoniciene ne îngăduie să ne închipuim exploziile de bucurie și șagă ce însoțeau exercițiile din gimnazii; de aceea, în lucrarea sa *Republica*, Platon își exprimă dorința ca bătrânii să viziteze gimnaziile pentru a-și reaminti greutatea propriei lor tinereți.

58

Jocurile începeau de obicei la răsăritul soarelui și Socrate se ducea adesea să le privească foarte devreme. Fuseseră alese primele ore ale dimineții pentru ca puterile tinerilor atleți să nu se topească din pricina căldurii. De îndată ce cădeau veșmintele, trupul era uns cu ulei, cu acel minunat ulei atic, spre a-l feri de răcoarea dimineții (ca și, în timpul iernii, de mușcătura frigului) și pentru a-i diminua nădușeala, căci nu trebuia să dispară decît grăsimea de prisos. Uleiului i se atribuia calitatea de a da putere. După exerciții, toți tinerii se duceau împreună la baie unde se ungeau din nou. Însuși Homer spune despre cel ce iese dintr-o asemenea baie că pare mai înalt, mai puternic și seamănă cu zeii nemuritori.

Un vas care a aparținut lui Karl Patin și în care, după părerea acestuia, fusese păstrată cenușa unui vestit luptător, ne permite să ne reprezentăm foarte plastic felurile moduri și grade de luptă din antichitate.

Dacă grecii ar fi umblat mereu desculți, așa cum ei îi reprezentau pe înaintașii lor, sau doar cu o talpă legată de picior, așa cum se crede îndeobște, picioarele lor ar fi suferit crunte deformări. Putem însă dovedi că acordau îmbrăcămintei și încălțămintei mai multă grijă decît noi. Limba greacă posedă zece denumiri diferite pentru încălțămintă. /

Veșmîntul *ae* acoperea șoldurile în timpul jocurilor căzuse înainte ca artele să înflorească în Grecia — și ^acest fapt a avut consecințe favorabile pentru artiști. Evocînd hrana luptătorilor care luau parte la ^njarile jocuri, în vremurile cele mai îndepărtate, am preferat să vorbesc de feluri ușoare pregătite cu lapte decît să precizez că era vorba de brînză moale.

Mi s-a reproșat de a fi afirmat fără temei că primii creștini erau botezați goi; veți găsi dovada mai jos. Nu pot stăruia asupra detaliilor secundare. Am afirmat că vechii greci ne erau probabil cu mult superiori prin frumusețea lor; nu știu dacă 59 îmi este îngăduit să mă refer la această afirmație, ceea ce mi-ar permite să tratez punctul al doilea cu mai multă conciziune.

Charmoleos, un tînăr din Megara, al cărui sărut era apreciat ca valorînd doi talanți, era, fără îndoială, demn de a servi drept model pentru o statuie a lui Apollo. Pe acest Charmoleos, pe Alcibiade, pe Charmides, pe Adimantus, artiștii îi puteau vedea zilnic, timp de cîteva ore, așa cum doreau să-i vadă. Artiștilor parizieni li se afera ocazii derizorii; ba mai mult: anumite părți ale trupului, vizibile de obicei numai la înot sau la baie, se pot vedea pretutindeni fără nici un aco-perămînt. Mă îndoiesc că cel care ar vrea să găsească în toți francezii mai mult decît au găsit grecii la Alcibiade s-ar încumeta să se pronunțe în acest sens.

Rîndurile de mai sus ar putea, de asemenea, să răspundă unei păreri exprimate de mai multe academii, pe care o reproduce *Scrisoarea deschisă*: anume că unele părți ale corpului trebuie desenate cu trăsături mai ascuțite decît în antichitate. Rotunjimea tinerească a trupului a reprezentat un adevărat noroc pentru greci și artiștii lor; această rotunjime, trebuie să fi fost absolut autentică căci statuile grecești prezintă falange destul de ascuțite, pe cîtă vreme alte părți ale corpului (pe care le evocă *Scrisoarea*) au cu totul alta conformație, ceea ce dovedește că grecii reproduceau cu fidelitate natura. Vestitul *Luptător Borghese* al lui Agasias din Efes nu are osatura colțuroasă acolo unde, după părerea modernilor, ar trebui să o aibă; în schimb acest aspect apare cu consecvență în aceleași locuri unde ni-l dezvăluie și alte statui grecești. Statuia aceasta s-a înălțat poate în vreun stadion unde aveau loc marile jocuri, căci se ridicau statui în cinstea fiecărui învingător. Ele trebuiau să reproducă cu cea mai desăvîrșită exactitate poziția în care atletul își repurtase premiul, iar juriul jocurilor olimpice exercita în această privință un control riguros. Oare nu demonstrează aceasta că artiștii greci respectau cu rigurozitate natura?

60

SUPERIORITATEA ARTEI ELINE

Punctele doi și trei ale scrisorii mele au fost tratate de numeroși autori; eu îmi propusesem doar să dovedesc, în cîteva rînduri, superioritatea operelor de artă grecești și modul în care ele trebuie imitate. Vremurile noastre cer multe dovezi de acest fel și, pentru a fi irecuzabile, acestea presupun cercetări preliminare. Deakfel mulți scriitori au judecat arta antică cu aceeași ușurință cu care au judecat și textele din antichitate. Dar putem oare să ne așteptăm la păreri judicioase în materie de arta greacă om partea unui autor care, dornic să scrie despre belle-arte, cunoaște izvoarele acestora atît de puțin încît califică stilul lui Tucidide — pe care Cicero însuși îl considera greu accesibil

datorită nobilei lui conciziuni — drept naiv. Chiar tradus, un text al lui Thucidi-des nu putea să pară naiv. Un alt scriitor, Diodor din Sicilia, îi este atât de puțin cunoscut încât îl ia drept un istoric amator de gingășii stilistice. Alții admiră la antici amănunte care nu merită nici o atenție. Astfel, un călătoar/ notează: Cunoscătorilor li se pare că frînghia .cu care Dirce este legată de taur, constituie detaliul cel mai frumos din marele grup vestit sub denumirea // *Toro Far-nese* (Taurul Farnese). Ah, nefericitul, căruia i-a putrezit bunul simț din cauza unei minți nevolnice.

Se cunosc meritele artiștilor moderni care, în *Scrisoarea deschisă*, le sînt opuși anticilor; dar știu tot atât de bine că ei au devenit ceea ce sînt datorită imitării premergătorilor lor; ar fi interesant de dovedit că, atunci and au neglijat imitarea modelelor antice, aceștia att^căzut în păcatul celor mai mulți moderni, al acelora împotriva cărora mi-am îndreptat exclusiv scrierea mea.

PLEDOARIE PENTRU STUDIUL CONTURURILOR NOBILE

Cît privește conturul trupului, studierea naturii, căreia Bernini i s-a dedicat la maturitate, pare
61 a-l fi îndepărtat pe acest mare artist de frumu-

setea formelor. *Caritatea*, sculptata de el pentru mormântul Papei Urban al VIII-lea, este considerată mult prea carnală; același caracter a fost calificat drept urît la mormîntul lui Alexandru al VH-lea. Cert este că nu s-a putut expune statuia ecvestră a regelui Ludovic al XIV-lea la care Bernini a lucrat timp de cincisprezece ani și care a costat o sumă enormă. Artistul îl înfățișa pe rege dînd asaltul, dar atât atitudinea personajului cît și cea a calului exprimau o violență exagerată; atunci aceeași statuie a fost transformată: reprezentîndu-l pe Curtius pe cînd se aruncă într-o băltoacă, ea se află azi în grădina Tuileries. Studierea cea mai minuțioasă a naturii nu ajunge pentru a cunoaște frumosul desăvîrșit, tot astfel cum anatomia singură este neputincioasă să dezvăluie cele mai frumoase proporții ale trupului. Lairesse mărturisește că acestea i-au fost revelate de scheletul vestitului Bidloo. Deși, în ochii multora, Lairesse a fost un maestru al artei lui, multe din personajele sale prezintă defecte. Școala romană, însă, nu greșete mai niciodată în această privință.

Nu putem nega că Venera înfățișată de Ra-fael la un ospăț al zeilor este prea greoaie; nu m-aș încumeta să-l justific pe marele artist — așa cum face autorul unei scrieri puțin cunoscută, despre pictură — cînd privesc o *ucidere a pruncilor* pictată de el și gravată de Marcantonio. Personajele feminine au pieptul prea opulent, iar ucigașii par sleiți de puteri. După cum se crede, dorința artistului de a echilibra toate părțile pînzei sale l-a făcut să-i reprezinte pe ucigași sub aspectul cel mai hidos cu putință. Nu trebuie să admirăm tot: soarele însuși are pete.

În perioada sa cea mai desăvîrșită, Rafael nu are nevoie de apărători; nu trebuie să apelăm la Parrhasius și la Zeuxis, pe care îi citează *Scrisoarea deschisă* în acest scop și, mai cu seamă, pentru a-i scuza pe pictorii olandezi.. .

62

Cît privește personajele feminine ale lui Zeuxis, acesta le-a făcut masive pentru a rămîne credincios descrierilor lui Homer; dar nu ne este îngăduit să deducem de aici, așa cum pretinde *Scrisoarea deschisă*, că sculptorul a procedat ca și Rubens, făcîndu-le exagerat de carnale. Sîntem îndreptățiți să credem că, cîmrită educației sale, femeia spartană aducea cu un efeb; totuși, în toată antichitatea, ea trecea drept cea mai frumoasă femeie din Grecia. Pentru a ne-o putea închipui pe Elena — o spartană — sa-l recitim pe Teocrit.

JUSTIFICAREA POLEMICII CU NATURALISMUL

Ma îndoiesc, așadar, că vreun pictor grec s-ar putea asemui cu Jakob Jordaens, pe care *Scrisoarea deschisă* îl apără pătimaș. M-aș încumeta oricînd să-mi spun părerea despre acest mare colorist. Autorul așa-zisului extras din viața pictorilor a cu-ks cu mult zel tot ce s-a scris despre el;¹ aceste păreri, însă, nu dau dovadă de multă înțelegere a artei, iar foarte multe dintre ele sînt atât de confuze incit par a se potrivi nu numai unui singur artist, ci mai multora. \

Maiestatea sa regele Pojloniei și-a deschis galeria tuturor artiștilor și amatorilor de artă; astfel înêit impresiile obținute/direct puteau fi mai instructive și mai convingătoare decît judecata unui scriitoras; mă refer acjla *Prezentarea în Templu* și la *Portretul lui Diogene* de același artist. Și aceasta opinie a lui Jprdaens cere să fie lămurită, cel puțin în privința ^rolului adevărului. Conceptul universal al adevărului ar trebui să fie valabil și în arta, orice judecată devenind altfel un fel de enigmă.

Singurul săiMtntes ar putea fi următorul: datorită nesecatei sale Tecundități, Rubens picta așa cum Homer plăsmuia; bogăția sa era aproape risipă. El era, ca și Homer, în căutarea straniului, atât în linii

generale, ca orice pic-

¹ Polemica este îndreptată împotriva lui d'Argenville, autorul extrasului, adept al lui Rubens.

tor-poet dornic să pătrundă legile universului, cât și în fiecare amănunt al compoziției, al umbrelor și al luminii. Nimeni, înaintea lui, nu a distribuit lumina ca el; ea se concentrează asupra personajelor principale cu o strălucire necunoscută naturii însăși, însuflețind pânzele cu o viață stranie. Jordaens făcea parte din familia spiritelor mai comune și, cât pricește noblețea picturală, nu poate fi asemuit cu maestrul său, Rubens; el nu a atins niciodată aceleași culmi, nedepășind limitele naturii. Așadar a urmat-o pe aceasta pas cu pas; dacă se poate astfel dobândi mai mult adevăr, arta lui Jordaens are un caracter de adevăr mai pronunțat decât cea a lui Rubens, căci primul a pictat natura așa cum i se înfățișa.

Dacă artiștii nu se mai călăuzesc după legile frumosului antic, nu vor putea observa nici o altă regula. Unul i-ar conferi Venerei aspectul unei franțuzaice, după cum a făcut un celebru pictor modern; altul i-ar da un nas acvilin, căci, conform unor păreri, *Venera Medici* îl are astfel modelat; al treilea ar înzestra-o cu degete subțiri ca fusul, pentru că ele ar corespunde criteriilor de frumos ale anumitor critici de artă evocați de Lucian. Sau poate că Venera ne-ar privi cu ochi de chineză, așa cum vedem în pânzele unei școli italiene moderne; ba mai mult: fără a fi erudiți, am putea ghici după înfățișarea zeiței patria artistului. Democrit ne invită să ne rugăm la zei pentru a avea în față numai imagini frumoase; astfel de imagini sînt cele ale antichității.

ÎN APĂRAREA TEORIEI DESPRE NOBILA SIMPLITATE

Imitarea artei antice nu a fost condamnată nici măcar de cei care au încercat-o fără succes; cu privire la imitarea nobilei simplități și a măreției calme părerile sînt însă împărțite. Aceste caractere au fost puțin apreciate, iar artiștii au dat din totdeauna dovadă de multă îndrăzneală în tratarea lor. Adevărata măreție a lui *Hercule* de Ban-dinello, de la Florența, a fost considerată un cu- 64 sur; iar expresia ucigașilor din *Uciderea pruncilor* a lui Rafael, se spune că nu este destul de înspăimîntătoare și de sălbatică.

După conceptul general de «natură liniștită», personajele puteau dobîndi expresia tinerilor spartani ai lui Xenofon; dealtfel, autorul *Scrisorii deschise* argumentează același lucru și prin «mă-■ețla calmă»: chiar dacă punctul de vedere expus în lurrarea mea ar fi admis de toată lumea, știu prea bine că majoritatea oamenilor ar privi tablourile pictate conform gustului antic tot astfel cum ar citi o cuvîntare rostită în fața areopagului. Numai că gustul mulțimii nu este abilitat să prescrie reguli artei. Cît privește «natura liniștită», domnul von Hagedorn este perfect îndreptățit (într-o lucrare pe cît de înțeleaptă, pe atît de pătrunzătoare și subtilă, închinată artei) să ceara mai mult duh și mai multă mișcare în operele mari. Dar și teoria aceasta se cuvine urmată cu extremă prudență: înflăcărarea expresiei nu trebuie niciodată să-l facă pe părintele etern să semene cu răzbunătorul Marte, sau pe o sfință în extaz, cu o bacantă.

Cine nu cunoaște acest caracter al mării/arte va da precădere unei *Madone* a lui Trevisanp iar nu *Madonei* lui Rafael; s-au găsit și artiști/să spună că *Madona* primului este o concurentă/periculoasă li Rfl Nd ri

p

/p

pentru cea a regesului Rafael. Nu/era de prisos să dezvălui mulțimii măreția adevărată a celei mai prețioase pînze a galeriei din Dresda; sper că rîn-durile mele îi vor ajuta pe cei (care au prilejul de a vedea acest tablou, (singura comoară nevătămată pe care o posedă Germania din cîte a pictat acel Apollo al pictorilor) să-l admire cu și mai mult entuziasm.

Trebuie să recunoaștem că, în privința compoziției, Rafael nu atinge aceleași culmi în acest tablou ca în *Trans figurația* sa. *Madona*, în schimb, acuză o superioritate ce lipsește *Transfigurației*. La desăvîrșirea *Trans figurației* a contribuit Giu-lino Romano poate tot atît de mult ca și marele său maestru, iar cunoscătorii afirmă că pot dis-65 tinge perfect manierele ambilor artiști. În primul tablou, însă, ei regăsesc măiestria autentică a lui Rafael, aceea cu care, în aceeași perioadă, picta pentru vatican *Școala din Atena*. Nu vreau să mă refer din nou la Vasari.

Nu este ușor să dai povește unui pretins critic de artă în stare să-l găsească deplorabil pe pruncul din brațele *Madonei*. «Pitagora privește soarele cu alți ochi decât Anaxagora: primul vede în el un zeu; al doilea o piatră», după cum spune un bă-trîn filosof.¹ Novicele poate fi asemuit cu Anaxagora; cunoscătorii sînt de partea lui Pitagora. Fără a contempla sublima expresie a personajelor lui Rafael, vom afla adevărul și frumosul pe măsură ce dobîndim experiență. O față frumoasă poate să placă, dar ne va fermeca și mai mult dacă o expresie meditativă îi conferă gravitate. Astfel

pare a fi judecat antichitatea: toate capetele lui Antinous au această expresie; cînd efebul este reprezentat cu bucle pe frunte, ea dispare. Se întîmplă adesea ca ceea ce ne^a plăcut la prima vedere să nu ne placă mai tîrziu; impresia culeasă dintr-o privire rapidă este ștearsă de un examen mai atent, și fardul dispare. Numai chibzuiala și atenția neobosită pot asigura durata unui farmec; dorim atunci să pătrundem mai adînc în frumusețile ascunse. Nu ne săturam niciodată de 0 frumusețe plină de gravitate, căci în ea descoperim mereu cîte un farmec nebănuît; acestui ideal 1 se supun frumusețile pictate de Rafael și de ceilalți maeștri de altădată: ele nu sînt nici vesele, nici duioase, ci admirabil modelate, iar frumusețea lor este autentică și naturală. Faima Cleopa-trei a ajuns pînă la noi, datorită unui astfel de farmec. Trăsăturile ei nu provocau stupefăcerea; firea ei, însă, rămînea de neuitat pentru oricine o privea, și regina ieșea învingătoare oricînd voia, fără a întîmpina vreo rezistență. Privindu-se în oglindă, unei Venere franceze i se putea întîmpla ceea ce s-a spus despre *Meditațiile* lui Seneca: «Ele pierd mult, dacă nu tot, cu cît le cercetezi mai îndepărate».

¹ Este vorba de Maximus din Tyrus

66

T

Comparația pe care am făcut-o între Rafael, pe de o parte, și marii pictori olandezi și cîțiva maeștri italieni mai recent, pe de altă parte, se referă numai la tehnica artistică. Ea confirmă verdictul privind truda anevoioasă, vizibilă în pînzele celor dintîi; tocmai acest efort ar trebui să rămînă nevăzut, căci nimic nu-i pricinuieste pictorului mai multe greutăți. Marea artă constă în a da o aparență de spontaneitate acelor părți care au cerut cele mai mari sitrăduinți. Tablourile lui Nicomah aveau această superioritate.

IN APĂRAREA TEORIEI DESPRE FRUMOSUL IDEAL

Van der Werff rămîne un mare artist, și pînzele lui împodobesc pe drept cuvînt cabinetele celor mari. El s^ străduie să-și picteze tablourile ca dintr-o singură tușă: toate trăsăturile par topite, iar în exagerata moliciune a coloritului domnește parcă un singur ton. Van der Werff a smălțuit mai mult decît a pictat. Dar tablourile lui plac. Poate fi, însă, succesul socotit drept un caracter esențial al picturii? Succes au și portretele lui Denner, dar cum le-ar judeca înțelepciunea antică? Maestrului de altă dată Plutarh i-ar spune, împrumutînd glasul lui Aris-tide sau Zeuxis: «Pictorii fără talent, care nu sînt în stare să atingă frumosul, îl caută în negi și în riduri». Se spune că împăratul Carol al VI-lea ar fi apreciat primul portret executat de Denner pe care-l văzuse, și că ar fi admirat maniera artistului de a picta în ulei. Îi comandă deci maestrului un portret analog și îi oferi pentru ambele tablouri mai multe mii de fiorini. Împăratul, însă, care era un fin cunoscător, compară amîndouă^ portretele cu pînze de Van Dyck și Rembr^ndt, și spuse apoi: «Posed două tablouri de Eienner, 67 pentru că doream să am ceva făcut dî el: nu

vreau, însă, să am altele, chiar de mi le-ar dăruî». Tot astfel judecă și un englez din înalta societate. Cuiva care aducea laude portretelor lui Denner, îi răspunde: «Crezi că noi englezii apreciem opere de artă executate numai cu sîrguință și nicidecum cu rațiune?»

Mi-am dat părerea despre Denner numaîdecît după ce am vorbit de Van der Werff, nu pentru că mi-aș fi propus să fac o comparație între unul și celălalt — căci Denner este departe de a-l ajunge pe Van der Werff — ci pentru că am vrut să demonstrez printr-un exemplu că un tablou poate să placă fără a avea calități, tot astfel ca și un poem, în ciuda celor afirmate de autorul *Scrisorii deschise*.

Nu este de ajuns ca un tablou să placă; el trebuie să trezească plăcere de-a lungul secolelor. Dar tocmai trăsăturile datorită cărora pictorul a vrut să placă ne lasă foarte curînd nepăsători. Artistul parcă ar fi pictat pentru miros: într-adevăr, trebuie să ne apropiem de pînză ca de o floare. O vom examina ca pe o nestemată a cărei valoare scade cu cel mai mărunț cusur.

Acești maeștri par a-și fi consacrat toată grija imitării riguroase a celor mai infime amănunte ale materiei; ei se temeau de a reda pînă și un fir de păr altfel decît era așezat; țelul lor consta în a zugrăvi cu precizia unei lupte detalii imperceptibile, spre a satisface cerințele ochiului cel mai exigent. Pictorii aceștia trebuie priviți ca discipolii lui Anaxagora care explica înțelepciunea prin în-demînare. Îndată, însă, ce ei s-au încumetat să deSeneze trupul întreg, mai cu seamă nuduri, s-a dovedit că «*Nenorocirea se raportează la ansamblul operei, pentru că [acest stil de artă] nu este în stare să reprezinte întregul*» (Horațiu). Desenul rămîne pentru pictori ceea ce acțiunea reprezintă pentru oratorul

IN APĂRAREA TEORIEI DESPRE ALEGORIE

Punctul patru tratează îndeosebi alegoria. În pictură, când se vorbește despre fabulă, se folosește îndeobște termenul «alegorie»; ca și pictura, poezia are drept scop imitarea; fără fabulă, însă, nu se poate scrie nici un poem; iar un tablou istoric ce se mulțumește să imite nu va fi decît o operă fără interes, lipsită de alegorie, ca și așa-zisia epopee *Gondibert* de Davenant, în care autorul s-a ferit să nascocoască fie și cel mai neînsemnat amănunt.

În pictură, coloritul și desenul au aceeași însemnătate ca metrul și adevărul sau narațiunea într-un poem. Ni se înfățișează un itarup fără suflet. Imaginația, suflet al poeziei, după cum spunea Aristotel, i-a fost insuflată prima oară acesteia de către Homer; tot ea este menită a însufleți pînza pictorului. Printr-un studiu îndelungat, artistul va dobîndi arta desenului și a coloritului; perspectiva și compoziția — aceasta din urmă înțeleasă în accepțiunea literară a termenului — se întemeiază pe reguli bine stabilite; prin urmare, acestea sînt mecanice, iar, dacă-mi este îngăduit să mă exprim astfel, trebuie să se ivească doar suflete mecanice pentru a recunoaște și admira operele făurite de o asemenea artă.

PICTURA POETICA

Toate desfătărilor — cu excepția celor care le răpesc oamenilor, comoara lor cea mai de preț, timpul — își dobîndesc nemurirea și ne apără de sila și de plictis în măsura în care se adresează rațiunii. Emoțiile pur senzoriale rămîn superficiale, exercitînd o neînsemnată înrîurire asupra rațiunii. Spectacolul pe care ni-l oferă peisajele, naturile moarte, tablourile cu flori ne dăruiesc plăcere de acest fel: privindu-le, cunoscătorul nu se

vede nevoit să reflecteze mai mult decît însuși pictorul, iar amatorul sau profanul nici atît.

Un tablou cu subiect istoric, înfățișînd personajele și evenimentele așa cum sînt sau cum s-au petrecut, se deosebește de un peisaj numai prin ex-presia pasiunilor de care sînt însuflețite personajele; iar dacă sînt executate conform acestui principiu, tablourile ambelor genuri rămîn și într-un caz și în celălalt o simplă imitație.

Nu este nici o contradicție în faptul că pictura domnește peste un domeniu tot atît de vast ca și poezia; ca atare, pictorul este în măsură să meargă, aidoma muzicianului, pe urmele poetului. Istoria este cel mai nobil model ce și-l poate alege un pictor; simpla imitare nu va putea înălța pictura la nivelul tragediei sau al epopeii, care sînt culmile artei poetice. Cicero spunea că Homer făcuse din oameni zei; cu alte cuvinte, Homer nu s-a mulțumit să înalțe adevărul, ci, pentru a ajunge la sublim, în locul verosimilului a ales imposibilul care pare plauzibil. În aceasta constă, după părerea lui Aristotel, însăși esența artei; același filozof relatează că operele lui Zeuxis dădeau dovadă tocmai de acest caracter. De unde reiese că probabilitatea și adevărul pe care Longin le cerea picturii, cerînd în același timp poeziei neverosimilul, pot coexista foarte bine.

Un pictor de subiecte istorice nu va putea conferi operelor sale o asemenea măreție dacă se mulțumește numai să înnobileze patima, să dea distincție naturii obișnuite; unui subtil portretist i se cere și una și alta, pentru că el este în stare să atingă acest dublu scop fără a-și trăda modelul. Atît primul pictor cît și celălalt nu depășesc hotarele imitării; maniera portretistului, însă, este cea a pătrunderii subtile. Pînă și imitarea prea fidelă a naturii în portretele lui Van Dyck li s-a părut unora a fi o mică imperfecțiune; într-un tablou cu subiect istoric, ea ar fi chiar un cusur.

Oricît ar fi el de interesant, adevărul place mai mult și face o impresie mai puternică atunci cînd este înveșmîntat în fabulație: alegoria reprezintă pentru oamenii maturi ceea ce fabula (în înțelesul strict al cuvîntului) reprezintă în ochii copiilor. Astfel împodobit, adevărul a fost privit cu mai multă plăcere chiar în timpurile barbare; de altfel, se spune de mult că poezia s-a născut înaintea prozei, fapt confirmat prin ceea ce se știe despre felurite popoare din trecutul cel mai îndepărtat.

EXTRAORDINARUL

Rațiunea noastră mai are necuviința de a nu acorda atenție decît obiectelor care i se refuză la prima vedere, trecînd cu nepăsare pe lîngă ceea ce este clar ca lumina zilei; tablouri aparținînd acestui din urmă gen lasă adesea în memorie urma trecătoare pe care o lasă corabia în apele mării. Noțiunile dobîndite în copilărie dăinuie multă vreme pentru că tot ce ne întîmpina în acea vreme ni se părea extraordinar. Natura ne arată așadar că nu poate fi impresionată de lucrurile obișnuite. «Arta este menită să imite această însușire a naturii» ne învață autorul anonim al unor *Tratate de arta oratorică*; ea trebuie să nascocoască ceea ce natura cere.

O idee este mai puternică dacă este însoțită de o altă sau de mai multe prin comparație; ea devine cu atît mai izbitoare cu cît termenii de comparație sînt mai îndepărtați unul de altul; căci atunci cînd

imaginea se ivește de la sine (de pildă «o piele alba ca zăpada») aceasta nu naște uimire. La polul opus se află ceea ce noi numim «duh», iar Aristotel «concepte neașteptate» (indispensabile, după părerea sa, artei oratorice). Cu cât un tablou este mai bogat în amănunte nebănuite, cu atât ne mișcă mai adânc; bogăția aceasta i-o va da alegoria; ea seamănă cu un fruct ascuns sub frunze și ramuri, care pare cu atât mai gustos cu cât ne așteptăm mai puțin să-l culegem; tabloul cel mai mărunț poate deveni o capodoperă 71 dacă exprimă o idee sublimă.

GENERAL-UNIVERSALUL

Necesitatea i-a făcut pe artiști să descopere alegoria. La început, ei se mulțumeau, desigur, să înfățișeze obiecte izolate aparținând aceleiași categorii; cu timpul, însă, s-au străduit să reprezinte un caracter comun mai multor indivizi, adică ge-neral-universalul. Fiecare însușire a unui individ luat în parte, poate da naștere unui asemenea caracter; dar numai o imagine îl poate înfățișa plastic, după ce l-a izolat de ceea ce îl cuprinde; la rîndul ei, imaginea, deși unică, întruchipează nu un caracter individual, ci unul comun multora.

CONTRIBUȚIE LA ISTORIA ALEGORIEI

Egiptenii au fost primii care au născocit astfel de imagini, iar ieroglifile lor țin de alegorie. Toate zeitățile antice (Îndeosebi cele eline), ba chiar și numele lor se trăgeau din Egipt; istoria zeilor este alegorie pură; dealtfel, cele mai multe alegorii ale noastre se inspiră din ea.

Egiptenii au dat multor lucruri, dar mai ales zeilor, semne pe care grecii le-au preluat în parte și al căror înțeles a fost adesea învăluit în mister de către autorii textelor care au ajuns până la noi; aceștia considerau că tălmăcirea simbolului este un sacrilegiu, după cum dovedește întîmplarea, petrecută la Samos, cu rodia din mîna Ju-nonei. A vorbi de misterele eleusine era o crimă mai cumplită decît a jefui un templu.

Relația dintre semn și ceea ce desemnează el se întemeia în parte pe însușiri necunoscute sau nedovedite ale semnelor. Astfel, la egipteni, scarabeul întruchipa soarele, pe cîtă vreme soarele era încarnarea insectei, pentru că se credea că scarabeul aparținea unei specii fără femele care trăia șase luni în pămînt și șase luni la suprafața lui. Pisica era întruchiparea zeiței Isis sau a lunii, căci ea avea atîtia pui cîte zile sînt într-un ciclu lunar. 72

Grecii, dotați cu mai mult umor și, desigur, cu o sensibilitate mai acută, nu au preluat decît semnele care aveau o reală relație cu elementele semnificate, mai ales cele figurative: zeilor le dădură chipul uman. La egipteni, aripile simbolizau pe servitorii rapizi și eficienți. Imaginea corespunde naturii. La greci, simbolul a rămas neschimbat, dar atenienii nu au dotat-o pe Victoria lor cu obișnuitele aripi, pentru că astfel voiau să arate, că lăcașul ei veșnic se afla în cetatea lor. Gîsca era la egipteni simbolul unui suveran prudent; de aceea se dădea prorei navelor înfățișarea acestei păsări. Grecii păstrasera simbolul, iar vîrfurile vaselor antice se termină într-un gît de gîscă.

Sfinxul este singurul simbol preluat de la egipteni de către greci, fără ca semnificația lui să fie limpede. În Grecia, sfinxul avea aproape aceeași semnificație cu cel de la portalul templelor egiptene. Grecii i-au adăugat aripi, înlăturînd, de cele mai multe ori, stola ce-i acoperea capul; pe o monedă ateniană, însă, sfinxul este înfățișat ca stolă.

O trăsătură specific elină constă în a conferi operelor de artă un caracter luminos și senin. Muzelor nu le plac monștrii; însuși Homer, atunci cînd le atribuie zeilor alegorii egiptene, are grijă să adauge: «Se spune că ...» Mai mult: cînd, înaintea lui Homer, poetul Pamfos îl descrie pe Ju-piter învelit în bălegar de cal, imaginea pare a fi egipteană; în realitate însă, ea se apropie de sublima idee a poetului englez: *«As full, as perfect in a hair as heart, As full, as perfect in vile Man that mourns, As the rapt Seraph that adores and burns»*.

(Pope)

Ar fi greu să găsim pe monezile grecești ceea ce ne înfățișează, de pilda, o monedă bătută la Tyr în veacul al III-lea: un șarpe încolăcit în jurul unui <m. Nici un monument elin niu prezintă

73 imagini de groază, de care grecii se fereau mai mult chiar decît de cuvinte nefaste. Moartea, dacă nu mă înșel, apare pe o singură piatră din antichitate, dar, și acolo, sub înfățișarea în caire era pomenită la ospete; gîndul la scurtimea vieții îndemnînd la bucurie, flautul cîntă, iar moartea joacă. Pe o piatră cu inscripție romană, un schelet este însoțit de doi fluturi (simboluri ale sufletului), din care unul este înhățat de o pasăre (aluzie la migrațiunea sufletelor); piatra a fost, desigur, lucrată la o epocă tîrzie.

Tuturor zeităților eline și romane *h* se închinaseră altare; moartea îl avea pe al ei numai pe țărmurile cele mai îndepărtate, la capătul lumii cunoscute.

În epoca de înflorire, romanii împărtășeau crezul grecilor; împrumutându-și simbolurile de la o națiune străină, ei au rămas credincioși principiilor înaintașilor și dascălilor lor. Elefantul, cerbul, struțul și cocoșul nu apar pe monumentele cele mai vechi din Egipt; mai târziu, însă, elefantul își făcu apariția printre simbolurile mistice egiptene, întruchipînd, printre altele, veșnicia; datorită longevității sale, el simbolizează eternitatea pe diferite monezi romane, dintre care una, din timpul împăratului Antoniu, purtînd inscripția «Munifi-centia», este o aluzie la marile jocuri la care participau și elefanți.

Nu-mi propun să cercetez originea alegoriilor eline și romane, sau să compun un tratat despre alegorie. Aș vrea doar să-mi justific scrierea despre acest subiect, subliniind un fapt: în loc de a-și alege drept model simbolurile altor popoare sau conceptele greșite ale unor nații moderne, artiștii ar trebui să studieze simbolurile în care grecii și romanii și-au înveșmîntat ideile.

Unele simboluri sînt demne de a ilustra maniera marilor artiști greci și romani; ele ne vor arăta în ce mod pot fi reprezentate plastic concepte de sine stătătoare. Multe simboluri ce apar pe monezi, pietre și monumente au o semnificație precisă și cunoscută; altele, din ce în ce mai interesante, al căror înțeles rămîne încă nedeslușit, merita să dobîndească în sfîrșit un sens.

74

ABSTRAȚIUNILE DEVIN SIMBOLURI PLASTICE

Alegoriile antichității pot fi cuprinse în două categorii (superioară și inferioară), pe care le regăsim în pictură. Imaginile din prima categorie sînt acele în care se află un înțeles ascuns al fabulei sau al înțelepciunii antice; le-am putea adăuga unele preluate de la anumite obiceiuri, puțin cunoscute sau inexplicabile, ale antichității.

Din grupul al doilea fac parte simboluri mai lesne de tălmăcit, personificări de virtuți și vicii etc.

Imaginile aparținînd celei dintîi categorii dau operelor de artă adevărata măreție epică; aceasta le poate fi conferită și de un singur personaj; cu cît cuprind mai multe elemente, cu atît sînt mai maiestose; cu cît ne dau mai mult de gîndit, cu atît mai adîncă este urma pe care ne-o lasă în minte, devenind totodată mai plastice.

IMAGINILE PLASTICE

NU POT ÎNLOCUI ALEGORIILE

În sfîrșit, tirebuie să explic un tablou în care Parrhasios a înfățișat tendințele contradictorii ale poporului atenian. Cu acest prilej, voi îndrepta o greșeală care s-a strecurat în scrierea mea: în locul lui Parrhasios, l-am citat pe Aristide, poreclit «pictorul sufletelor». Autorul *Scrisorii deschise* a tălmăcit pictura artistului grec în modul cel mai comod: din motive de claritate, el a împărțit-o în mai multe tablouri. Artistul, desigur, nutrea cu totul alte intenții, căci însuși Leochares, un sculptor, a făcut o statuie înfățișînd poporul atenian căruia îi era închinat și un templu. În afara lui Parrhasios, și alți pictori luaseră drept model poporul din Atena. Nu a reușit nimeni să reconstituie opera lui Parrhasios; o încercare făcută în stil alegoric a dat naștere unei opere înspăimîntătoare care aducea cu aceea pictată de Tesoro. Tabloul lui Parrhasios va sta mărturie în veci că antichitatea mînuia alegoria în chip mai înțelept 75 decît noi.

K

ALEGORIA ÎN ORNAMENTAȚII

Expunerea mea despre alegorie în general cuprinde și ceea ce aș putea spune despre alegoria în ornamentație; autorul *Scrisorii deschise* exprimîndu-și însă părerea în această privință, doresc să tratez subiectul măcar în fugă.

Ornamentarea trebuie să asculte de două legi: să se conformeze cerințelor locului, scopului și adevărului; în al doilea rînd, să nu se lase pradă purei fantezii.

Primei legi ar trebui să i se supună toți artiștii, orînduind elementele unei opere astfel încît să obțină o desăvîrșită coeziune a tuturor părților; între suprafața decorată și ornamentare este necesar să domnească armonie. Trebuie să ne ferim să amestecăm sacrul cu profanul, sau sublimul cu oribilul; din aceasta pricină au fost condamnate capetele de berbec de pe metopele coloanelor dorice din capela palatului Luxembourg de la Paris.

Al doilea imperativ exclud-e o anumită libertate, închizînd arhitectura și ornamentarea în hotare mult mai înguste decît pictura. Pictorul se vede cîteodată silit să urmeze moda pînă și în tablouri cu subiect istoric; dealtfel, ar da dovadă de naivitate dacă, în imaginație, s-ar transpune mereu în Grecia. Edificiile și lucrările publice, însă, menite să înfrunte trecerea timpului, cer ornamentații mai puțin trecătoare ca moda vestimentară: înțelegînd prin aceasta fie împodobiri care, veacuri de-a rîndul, au întrunit toate sufragiile, fie pe acelea ce răspund regulilor și gustului antichității. În caz contrar, se poate întîm-pla ca ornamentația să se demodeze înainte ca edificiul pe care urmează să-l împodobească să fie terminat.

Prima lege îl duce pe artist la alegorie: a doua la imitarea artei antice; ea se aplică mai ales ornamentațiilor de proporții reduse. Prin acestea înțeleg ornamentații care ori nu alcătuiesc o operă întreagă, ori întregesc un ansamblu considerabil, în antichitate, scoicile au fost folosite numai acolo unde se armonizau cu mediul: în fabula Venerei, în miturile zeităților marine și în templele închinat lui Neptun. Se crede că, în aceste lăcașuri sfinte, ardeau lămpi împodobite cu scoici. Acestea produc și azi un efect plăcut, ba chiar fascinant, ca în ornamentațiile Primăriei din Westminster.

Capetele de berbec și de taur nu justifică nicidecum, așa cum pare a crede autorul *Scrisorii deschise*, ornamentarea cu scoici; dimpotrivă, ele scoit în evidență abuzurile făcute. În primul rînd, acele capete jupuite simbolizau obișnuitele jertfe; și apoi, credința populară le atribuia puterea de a îndepărta fulgerul; în această privință, Numa pretindea chiar a fi primit porunci anume de la Jupiter.

Folosirea scoicii ca motiv ornamental care — nepotrivită inițial — ar fi răspuns, cu timpul, cerințelor reale și bunului gust, nu poate fi asemuită nici cu împodobirea capitulurilor coloanelor corintice. Originea acestora pare a fi fost mult mai firească și justificată decît spune Vitruviu. O asemenea dezbatere, însă, și-ar avea locul într-un tratat de arhitectură. Pockocke pretinde că ordinul corintic era puțin cunoscut în vremea cînd Pericle înălța templul Minervei; el nu-și amintește, după spusele lui Vitruviu, că templele închinat zeiței să fi cerut coloane dorice.

Ornamentarea trebuie să asculte de aceleași legi ca și arhitectura. Aceasta dobîndește măreție cînd masele principale ale colonadei sînt alcătuite din puține părți, coloanele înălțîndu-se impunătoare, brăzdate fiind de caneluri îndrăznețe. Coloanele templului lui Jupiter de la Girgenti erau uriașe: un om se putea introduce lesne în fiecare din caneluri. Se cuvine ca ornamentele să nu apară în număr prea mare, ba chiar să fie alcătuite din puține părți; iar aceste elemente să aibă un caracter grandios și avîntat.

Dar să ne întoarcem la alegorie. Regula cea dintîi se poate fragmenta în numeroase prescripții secundare; studiul firii lucrurilor și împrejurărilor constituie scopul general, al artistului; cît privește exemplele, încălcarea regulilor este mai instructivă decît regula însăși.

Există un edificiu nou în care se poate vedea un «sopraporte» pictat reprezentîndu-l (probabil fără nici o intenție) pe Arion călare pe delfin. Personajul acesta nu și-ar avea locul decît în odăile și sălile unui Dauphin al Franței; el și-ar pierde semnificația oriunde nu ar simboliza dragostea de oameni sau ajutorul și protecția ce li se acordă unor artiști ca Arion. La Tarent, însă, cîntărețul mitic ar putea și astăzi decora, deși fără lîră, edificiile publice ale orașului: vechii cetățeni ai Tarentului atribuind întemeierea orașului lui Taras, fiul lui Neptun, monezile lor îl înfățișau pe erou călare pe un delfin. Adevărul a fost nedreptățit în decorarea unui edificiu la construirea căruia a luat parte o națiune întreagă: este vorba de castelul Blenheim, proprietatea ducelui de Marlborough; deasupra unui dublu portal, doi lei de piatră sfișie un mic cocoș. Această născocire nu este altceva decît un joc de cuvinte din cele mai vulgare.

Nu putem nega că și antichitatea ne oferă cîteva exemple similare; de pildă leoaica ce străjuiește mormîntul Leenei, iubita lui Aristogiton. Monumentul fusese înălțat drept răsplată a curajului de care dăduse dovadă tînăra femeie supusă chinurilor de către tiran, care voia să-i smulgă, ca și celorlalți conjurați, o mărturie. Mă întreb dacă monumentul acesta funerar justifică jocurile de cuvinte din ornamentația nouă. Iubita eroului atenian era o femeie de moravuri ușoare pe a cărei nume lumea ezita să-l însemne pe un monument public. Tot astfel stau lucrurile cu șopîrlele și broaștele cu care doi arhitecți, Saurus și Batrachus, au decorat un templu, în nădejdea de a transmite

posterității numele lor, pe care nu aveau voie să-l scrie fățiș. Leoaica pe care o pomeneam mai sus nu avea limbă; astfel alegoria dobîndea un caracter de adevăr. Iar leoaica de pe mormîntul vestitei Laïs era probabil o copie după cealaltă; cu labelle dinainte ea ținea un berbec, simbol al moravurilor Laidei. Dealtfel, mormintele vitejilor erau îndeobște împodobite cu o statuie de leu.

Nu putem vedea alegorii în absolut toate ornamentele și imaginile antichității, cum ar fi cele de pe vase și unelte. Tălmăcirea multora ar fi sau foarte anevoioasă, sau s-ar întemeia pe simple prezumții. Nu îndrăznesc să afirm ca, de pilda, o lampă în chip de cap de bou avea menirea să amintească neîncetat de munci folositoare, eterne ca și focul. Lampa nu mi se pare a fi nici imaginea animalului jertfit lui Pluton sau Proserpinei. Când însă mantia unui troian purta imaginea unui prinț de Troia răpit de Jupiter pentru a deveni iubitul acestuia semnificația era prestigioasă — așadar alegorică în adevăratul înțeles al cuvântului... Păsări ciugulind din struguri alcătuiesc un motiv ce se potrivește de minune unei urne funerare, după cum imaginea micului Bachus, pe care Mercur îl aducea Leucoteei pentru a fi alăptat, este adecvată unui vas de marmură lucrat de atenianul Salpion. Păsările reprezintă probabil bucuriile de care mortul va avea parte în Cîmpiile Elisee și care îi vor aduce aminte de cele ce i-au fost hărăzite pe pământ. Se știe că păsările simbolizau sufletul. Sfinxul de pe un potir închinat lui Bachus pare a fi o aluzie la întâmplările trăite de Oedip la Teba, patria zeului. Șopîrla ce împodobește o cupă executată de Mentor se referă poate la numele posesorului, pe care îl va fi chemat Sauros.

ALEGORIA ÎN ARHITECTURA

Sîntem îndreptățiți să căutăm o alegorie în mai 79 toate imaginile antice, căci alegorică era în anti-

chitate pînă și arhitectura. Astfel, un poem recitat în galeria închinată la Olympia celor șapte arte liberale era repetat de ecou de șapte ori. O monedă din timpul împăratului Aurelian reprezintă un templu al lui Mercur; edificiul, susținut nu de coloane, ci de socluri (sau terme, cum li se spune în zilele noastre), are frontonul decorat cu un cîi-ne, un cocoș și o limbă; cunoaștem prea bine înțelesul acestor simboluri.

Templul închinat Virtuții și Onoarei de către Marcellus avea o arhitectură și mai rafinată. Prada cu care Marcellus se întorsese din Sicilia o consacrase construirii acestui edificiu, dar marii preoți, pe care îi consultase, se opuseseră proiectului său sub pretextul că un singur templu nu putea adăposti două zeități. Astfel fură înălțate două temple alăturate; dar au se putea păși în templul Onoarei decît trecînd prin cel închinat Virtuții. Orînduirea arhitectonică avea menirea să arate că numai calea virtuții duce la onoarea cea adevărată. Templele se ridicau în fața Porții Capena. Mi-ar plăcea să stabilesc aci o analogie. Antichitatea cunoștea de asemeni statui înfățișînd fauni foarte urîți; statuile acestea erau însă goale pe dinăuntru; cînd se deschideau, în interiorul lor apăreau statuete reprezentînd pe cele trei Grații. Era un mod de a povățui că nu se cuvine să ne încredem în aparență și că un cusur fizic poate fi compensat de inteligență.

Silezia o contesă a cărei frumusețea era vestită. Frumusețe fără cusur. Dar s-au găsit cîțiva bărbați care ar fi vrut ca ea să aibe ochii negri, iar nu albaștri. Dornică să le fie pe plac adoratorilor ei, contesa a recurs la toate mijloacele pentru a schimba opera naturii. Și a reușit: ochii ei se făcură negri. Contesa însă a orbit.

Nu sînt pe deplin mulțumit cu mine; nu am satisfăcut, poate, toate cerințele *Scrisorii deschise*; arta, însă, este un izvor nesecat, și trebuie să știi să te oprești. Am căutat să-mi petrec orele de răgaz cît mai plăcut, iar convorbirile avute cu prietenul meu, Dl. Friedrich Oeser, un adevărat urmaș al lui Aristide, care, zugrăvind sufletul, ne-a desfătat mintea, m-au îndemnat la lucru. Doresc ca numele acestui admirabil artist și prieten să împodobească ultimele rînduri ale scrierii mele.

Traducere de ION HERDAN

CONCLUZII

Mă tem de a fi trecut cu vederea cîteva obiecții aduse studiului meu de către *Scrisoarea deschisă*, căroră doream să le răspund. Îmi amintesc, de pildă, arta grecilor de a prefăce ochii albaștri în ochi negri. Dioscoride este singurul autor care pomenește de ea. Nu de mult, s-au făcut, în această privință, noi încercări. în zilele noastre trăia în 80

LESSING

ȘI TENTAȚIA POLEMICĂ

Gotthold Ephraim Lessing, este desigur un^nume de mult familiar publicului românesc. Opera sa literară estetică sau filosofică a fost în repetate rînduri pusă la îndoială publicului nostru bucurîndu-se — între altele — și de tălmăcirea măiastră a lui Lucian Blaga. În plus, desele referințe la personalitatea sau semnificația operei sale, ce pot fi în-tîlnite în lucrările a numeroși oameni de cultură români precum și studiile monografice ce i s-au închinat, ne scutesc de obligația de a reveni, aici, la amănunte asupra vieții și operei sale. Ne permitem să trimitem, în acest sens, la competentul studiu introductiv semnat de Paul Lang-felder pentru ediția în două volume de *Opere* ale lui Lessing, publicate de E3PLA în 1958.

Beneficiind, de asemenea, de recenta reeditare a lui *Laocoön* în colecția *Eseuri* (Ed. Univers 1971), la care trimitem spre lectura textului integral, am putut selecta în prezenta antologie doar acele fragmente, relevante pentru viziunea lui Lessing

asupra universului grec și artei sale, ca și pentru viziunea estetică pe care filosoful german o dobîndește în urma reflecției asupra naturii acestei arte. Este vorba mai ales de fragmentele cu ajutorul cărora putem urmări acel «dialog pe orizontală» de care aminteam în prefață, dialog între două modalități de interpretare a semnificației capodoperelor plastice ale clasicismului antic. Polemica Lessing-Winkelmann a sporit și mai mult interesul contemporaneității pentru obiectul acestei dispute, aducînd Elada în actualitate. Desigur, în intenția lui Lessing, finalitatea lui *Laocoon* era, cum arată și titlul, de natură estetică, vizînd unele distincții indispensabile între 82

83

modalitatea plastică și cea poetică de reflectare a realului. Independent însă de importanța ei teoretică pe acest plan, cartea respectivă a contribuit în mod hotărîtor, alături de scrierile lui Winkelmann sau Mengs, la idealizarea canoanelor artei grecești și la transformarea ei în sursă de norme și criterii pentru aprecierea artei prezentului. Din această primă întîlnire între cele două momente culturale de vîrf al istoriei umane, clasicismul grec și cel german, cel care avea să iasă învingător, punîndu-și amprenta pe formele de expresie ale celui alt, va fi universul și spiritualitatea greacă. A trebuit să treacă un secol plin cînd, sub influența lui Nietzsche și Rohde să se schimbe modul de absorbție și integrare a sugestiilor ei în concepțiile estetice și filosofice ale epocii.

Plasarea lui Lessing sub semnul impulsului polemic nu este întîmplătoare, el constituind în mare parte însuși motivul scrierii lui *Laocoon*. Apelarea la elemente ale artei și culturii grecești, ca argumente sau criterii de referință, este și ea legată de acest elan polemic, propriu întregii gîndiri filosofice sau estetice a lui Lessing. Nici o problemă teoretică, nici o operă nu existau pentru el ca atare, ca scop sau valoare în sine, ci numai ca mijloace în vederea unei pledoarii, a apărării sau contestării unui ideal. «Gîndirea — scrie Lessing — este întotdeauna mișcare către ceva iar suportul acestei mișcări este contradicția, disputa opiniilor... Nu trebuie să uităm că elucidarea attor probleme importante o datorăm dezacordului de păreri și că oamenii n-ar fi putut să cadă de acord asupra niciunei chestiuni dacă nu s-ar fi certat înainte asupra ei». Apetitul polemic al lui Lessing mergea atît de departe încît se angaja uneori într-o dispută publică folosind simultan diferite pseudonime și afirmînd puncte de vedere opuse, pentru ca din confruntarea acestora să se poată evidenția mai pregnant adevărul, în general toate scrierile sale de orientare estetică (și ne gîndim aici alături de *Laocoon* la *Dramaturgia de la Ham-burg*) au luat naștere nu atît datorită unui impuls pozitiv către artă, cît mai ales ca o răbufnire dezaprobatoare, ca aversiune față de unele manifestări de superficialitate, mărginire sau stupiditate ale contemporanilor săi.

Însăși orientarea sa spre cultura greacă, și prezentarea capodoperelor ei (mai ales Homer) ca modele de urmat, reprezintă un act polemic, orientat împotriva unei arte pe care o considera devitalizată, lipsită de spirit național și impurificată de imitarea clasicismului francez. Văzînd în tragedia clasică franceză o reflectare eronată a clasicismului grec, Lessing cerea artei germane întoarcerea la *originile* acestui clasicism, marcat pe planul creației de Homer, de tragici și de capodoperele artei plastice, iar pe plan teoretic de *Poetica* lui Aristotel. Acest contact direct, și nu prin intermediari, va permite — considera Lessing — artiștilor vremii să preia nu *modelele* — inadecvate noilor condiții social-istorice — ci *spiritul* al grecești. Ceea ce receptase el mai ales din acest spirit era o viziune *generalizatoare* asupra lumii, proprie atît modului în care filosoful contemplă lumea (Aristotel) cît și perspectivei prin care artistul interpretează realitatea (Homer, Sofocle).

Apropierea lui Lessing de universul filosofic și artistic al Greciei antice a fost favorizată și de deschiderea sa spirituală, de faptul că el venea la această «întîlnire» fără prejudecăți sau preconcepții, fără să fi avut de apărut premisele sau stabilitatea logică a unui sistem estetic și filosofic înghețat. Era gata mai curînd să-și transforme el, în urma acestui contact, noțiunile și concepțiile estetice decît să denatureze operele autentice prin includerea lor în forme și legi fixe, antestabilele. «Cel ce judecă arta trebuie să-l urmeze pe artist și să reflecteze asupra lui și nu invers» repetă el adesea. Dealtfel principalele sale lucrări de orientare estetică nici n-au un caracter sistematic ci se prezintă ca niște note sau fișe, avînd — cum o recunoaște însăși autorul lor — mai degrabă «caracterul unui material ajutător pentru o carte decît acela al unei cărți însăși». Este de aceea și foarte greu să precizăm în mod concret în ce a constat influența anticilor asupra sa, ce a învățat artistul din el în urma acestui contact. Caracterul de fișe dezordonate al lucrărilor sale la care neam referit permite capriciilor fanteziei sale un larg spațiu de manifestare precum și posibilitatea de a nota uneori esențialul în trecere, în observații aparent mărginașe. Căci «esențialul» îl constituie, în ce ne privește, subtextul și fundalul pe care se desfășoară raționamentul său și nu problemele tehnice (limitele picturii și poeziei) pe care le tratează în prim plan. Este și prisma prin care am recitat și selectat pentru prezenta antologie fragmentele reproduse din *Laocoon*. Cîștigul teoretic dobîndit de Lessing prin cufundarea în spiritualitatea greacă trebuie deci căutat printre rînduri, ceea ce nu este niciodată ușor. Vom sublinia de aceea cîteva dintre ideile 84

pentru care el pledează și care pot fi puse pe seama acestui cîștig.

Un prim îndemn, implicit, adresat artiștilor contemporani ar fi acela al «despersonalizării neegoiste». Artistul grec, afirmă Lessing, nu se gîndea la el, nu căuta să se pună în evidență pe sine și arta sa; și nu se gîndea nici la eventualul contemplator al operei sale, în intenția de a-l educa, de ai prilejui prin ea bucurie sau suferință. Tinzînd spre *maxima generalitate*, el nu era preocupat decît de redarea frumosului ca atare. «Artiștii greci nu zăugăreau decît frumosul... Ceea ce trebuia să înceteze în operele lor era perfecțiunea obiectului însuși; ei erau prea mari pentru a dori ca acei care îl contemplă să se mulțumească doar cu plăcerea rece pe care o dă asemenea reușită sau îndemînarea meșteșugărească; nimic nu le era mai drag în arta lor, nimic nu li se părea mai nobil, decît scopul final al artei». Care este însă mobilul acestei despersonalizări și limitări stricte la frumos ca scop final al artei? Lessing îl identifică cu iubirea, aceea iubire hrănită din neconținută contemplare a frumosului. Ea îl determină pe artist să încerce să-l reproducă pentru a-l stăpîni astfel deplin. În spatele scopului aparent al picturii se profilează, ca element esențial, motivul pictural ca atare, ce-și impune propriul său scop. Acest motiv este iubirea care se pierde în obiectul ei cu o asemenea dăruire încît nu mai urmărește altceva decît să i se dedice deplin, printr-o reproducere cît mai perfectă. Dar, dacă iubirea este cea care conduce mina marilor pictori sau sculptori ai antichității, ea îl inspiră și pe poet în găsirea cuvîntului potrivit.

Din receptarea tragediei antice, în care vede împlinirea de vîrf a artei și literaturii eline, Lessing a rămas cu imaginea acelei profunzimi și delicateți a simțirii, reunite în una și aceeași persoană cu forța și tenacitatea voinței. Conferind acestei imagini o semnificație mai ales etică, Lessing o propune de asemeni contemporanilor drept țel suprem al autoeducației. Așa trebuie să

arate și eroii exemplari pe care poetul are datoria de a-i înfățișa ca modele contemporanilor săi. Ceea ce se străduiește Lessing să demonstreze pe plan estetic prin analiza grupului Laocoon, este faptul că reprezentarea frumosului constituie scopul final al artei, artistul

88

* Vezi p. 93 a prezentei lucrări.

trebuind să se ferească de orice accent sau expresie care încalcă normele «măreției calme». Creatorii lui Laocoon, argumentează el, s-au ferit să depășească aceste norme, aceste limite ale frumosului, atunci când au vrut să redea suferința. În acest sens Lessing era încă departe de sensul estetic pe care l va dobândi expresivul la Nietzsche pentru care, uritul *din natură* poate fi *transformat* în frumos *artistic* prin adevărul expresiei.

Nu ne propunem însă să intrăm în analiza ideilor estetice ale lui Lessing și a limitelor lor. Considerațiile de mai sus au intenționat doar sublinierea atitudinii sale în raport cu arta greacă precum și influența pe care aceasta a exercitat-o asupra gândirii și sensibilității sale. Influență ce se va perpetua, prin intermediul lui *Laocoon*, și asupra contemporanilor și urmașilor săi spirituali. «Trebuie să fi fost, ca mine, adolescent când a apărut *Laocoon*, pentru a putea înțelege ce influență a exercitat asupra noastră această operă minunată, înălțându-ne, din regiunea unei contemplări sărăcăcioase, în sfera liberă a gândirii» — scria Goethe referindu-se îndeosebi la aceea «renaștere a conștiinței» inaugurală de introducerea pasiunii, acțiunii și mișcării în domeniul expresiei verbale, și receptată cu deosebire de preromantici și romantici.

Tabela de valori dedusă și propusă de Lessing corespundea unei realități individuale moderne, prefigurând atât «omenesc, prea omenesc» al lui Nietzsche cit și tentația spre «adevăr absolut, libertate și forță» proprie spiritului german din epoca sa. Desigur, răsunetul lucrării se datorează și calităților ei stilistice remarcabile, acelei exprimări clare și armonioase pe care proza germană n-o mai atinsese până atunci. Răminem recunoscători inspiratei talmăcirii a lui Lucian Blaga pentru regăsirea, în limba română, a acestor calități.

VICTOR ERNEST MAȘEK

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

LAOCOON (fragmente)

Caracterul general cel mai evident al capodoperelor grecești de pictură și sculptură constă, după domnul Winckelmann, într-o nobilă simplitate și o măreție senină atât în atitudine cât și în expresie.

«După cum marea, zice el, rămîne pururi calmă în adîncu-i, oricît de zbuciumată i-ar fi suprafața, tot astfel expresia figurilor eline, de orice pasiuni ar fi stăpînite, arată un suflet tare și netulburat.

Un asemenea suflet se oglindește pe fața lui Laocoon — și nu numai pe fața lui — în prada celor mai crîncene suferințe.

Această durere care se vedește în toți mușchii și în toate tendoanele trupului, și pe care, fără să te mai uiți la față și la alte părți, privind numai încordarea dureroasă a pîntecelui, și parcă o și simți în tine, durerea aceasta, zic, nu se manifestă prin nici o violență în mimica feței sau în atitudine. El nu scoate un strigăt înspăimîntător, cum cîntă Virgiliu despre Laocoon al său; deschizătura gurii nu ne îngăduie s-o presupunem; e mai degrabă un suspin înăbușit și chinuit, așa cum îl descrie Sadolet.

Durerea corpului și tăria sufletului, deopotrivă de intense, sînt egal împărțite și se cumpănesc în întreaga alcătuire a făpturii. Laocoon suferă, dar suferă ca Filoctet al lui Sofocle: chinul lui ne străpunge inima, însă am dori să putem răbda și noi chinul în felul acestui mare om.

88

Exprimarea unui suflet așa de tare stă cu mult mai sus decît plăsmuirea frumosului în natură; a trebuit ca artistul să simtă în el însuși această forță spirituală pe care a întipărit-o marmurei. Grecia avea mulți artiști care, ca și Metrodor, erau în același timp filosofi. Filosofia dădea o mîină de ajutor artei și insufla operelor acesteia un suflet superior celor de rînd» ș.a.m.d.

Observația, care e sîmburele acestui pasaj, că pe chipul lui Laocoon durerea nu se arată cu violența la care, dată fiind intensitatea acestei dureri, am fi în drept să ne așteptăm, este perfect justă. Este incontestabil de asemenea că tocmai acolo unde un semicunoscător ar cuteza să-l învinuiască pe artist că a rămas mai prejos decît natura, fiindcă n-a realizat adevăratul patetic al durerii, tocmai acolo, zic, răsare mai luminoasă iscusința lui.

Numai în ce privește motivul pe care domnul Winckelmann îl atribuie acestei iscusințe, în ce privește generalitatea regulii pe care el o deduce din acest motiv, îndrăznesc să fiu de altă părere.

Recunosc că m-a surprins mai întîi privirea muștrătoare pe care el o aruncă lui Virgiliu, apoi comparația cu Filoctet. De-aici voi porni, și-mi voi așterne gîndurile în ordinea în care s-au dezvoltat în mintea mea.

«Laocoon suferă ca Filoctet al lui Sofocle». Cum suferă acesta? E ciudat că suferința lui a lăsat în noi impresii așa de diferite. Tînguirile, strigătele, blestemele fioroase cu care durerea lui umplea tabăra și tulbura toate jertfele, toate ceremoniile religioase, răsunau tot așa de îngrozitor și în insula pustie unde tocmai de aceea fusese surghiunit. Ce accente de minie, de jale, de deznădejde, cu care poetul, prin

drama în care le reproduce, a făcut să răsunе teatrul! Actul al treilea al acestei piese a fost găsit mult mai scurt decît celelalte. Se vede de aici, spun criticii, că celor vechi puțin le pasă de egalitatea actelor ca lungime. Și eu cred asta, dar în cazul de față aș prefera să mă întemeiez pe alt exemplu decît 89 acesta. Vaietele jalnice, gemetele, țipetele sacadate

&, i, «peu, â-ra-r-raî, & /ioy. \ioil șirurile întregi pline de *na.n±, Tzctnix.*, din care e compus acest act și care trebuiau declamate cu prelungiri de vocale și cu pauze, cu totul altele decît cele necesare într-un limbaj coerent și curgător, au făcut desigur ca acest act să dureze, la reprezentare, aproape cît și celelalte. Cititorului i se pare mult mai scurt pe hîrtie decît li se va fi părut auditorilor.

Țipătul este expresia naturală a durerii fizice. Răniți, războinicii lui Homer cad adesea strigînd. Venus, fiind ușor zgîriată, țipă tare, nu pentru a fi înfățișată ca o plătînda zeiță a voluptății, ci pentru a plăti tributul către natura supusă suferinței, însuși graniticul Marte, cînd simte lancea lui Diomedee, urlă cît zece mii de luptători furioși laolaltă, urlă așa de înfiorător, încît ostile amîn-două se înfricoșează.

De altminteri, oricît de mult își înalță Homer eroii deasupra naturii omenești, ei rămîn totuși mereu credincioși acestei naturi, cînd se arată simțitori la dureri și jigniri, cînd își manifestă această sensibilitate prin strigăte, lacrimi, sau vorbe de ocară. După fapte, sînt ființe de o specie superioară; după simțiri, sînt oameni adevărați.

Eu știu că noi, europenii, epigoni mai subțiri și mai cuminți, ne pricepem mai bine să ne stă-pînim gura și ochii. Politețea și buna-cuviință ne opresc să strigăm și să plîngem. Vitejia activă a necioplitei omeniri primitive a devenit la noi puterea de-a îndura. Dar chiar strămoșii noștri erau mai tari în această din urmă virtute decît în cea dintîi. Strămoșii noștri, erau barbari. A-și înăbuși orice durere, a privi moartea în față, a muri cu zîmbetul pe buze sub mușcăturile viperei, a nu-și boci greșelile, nici pierderea celui mai iubit prieten — acestea sînt trăsăturile vechiului eroism nordic. Palnatoko a impus prin lege locuitorilor din Iomsburg să nu se teamă de nimic și să nu rostească niciodată cuvîntul «teamă».

Grecul nu era așa! El simțea și se temea; lăsa să i se vadă durerile și necazurile; nu-i era rușine de slăbiciunile omenești; dar nici una din ele nu putea să-l abată de pe drumul onoarei și al împlinirii datoriei. Ceea ce la barbar provenea din firea lui sălbatică și îndârjită, la grec era efectul unor principii. La el eroismul era scînteia ascunsă în cremene, care, fără să-i ia pietrei nici limpezimea, nici răcoarea, doarme acolo, liniștită, pînă ce o forță dinafară o trezește. La barbar, eroismul era o flacără vie și mistuitoare, pîlpîind într-una, și care distrugea orice altă buna însușire, sau măcar o întuneca. Cînd Homer îi arată pornind la luptă, unii împotriva altora, pe troieni cu strigăte sălbatice, iar pe greci tăcuți și hotărîți, comentatorii observă, pe bună dreptate, că prin asta poetul a voit să-i prezinte pe primii ca pe niște barbari, iar pe ceilalți ca pe un popor civilizat. Mă mir numai că n-au notat într-un alt loc o opoziție caracteristică, analogă. Armatele dușmane au încheiat un armistițiu; ele sînt ocupate cu arderea morților lor, ceea ce nu se petrece fără lacrimi fierbinți, de o parte și de alta, oâkpua &ep[xa X^ov-reț. Dar Priam îi oprește pe ai săi să jelească: ouS' etoc xÂoâeiv ITpia^oț uiaț. «îi oprește să jelească», spune M-me Dacier, de teamă ca jelitul să nu le înmoaie prea tare inimile, și a doua zi să meargă la luptă cu un curaj slăbit. Foarte bine, dar eu vin și întreb: de ce numai Priam trebuie să se teamă de asta? De ce Aga-memnon nu impune alor săi aceeași opreliște? Intenția poetului merge mai adînc. El vrea să ne arate că numai grecul civilizat poate deopotrivă să jelească și să fie viteaz; pe cînd troianul barbar, ca să-și păstreze curajul, trebuie să înăbușe în el orice sentiment omenesc.

NefASafffifzai Y^E [A£v ouSev xXalsiv, «nu osîndesc pe cei care plîng», pune el să zică, într-altă parte, pe istețul fiu al înțeleptului Nestor.

Este de reținut că printre puținele tragedii antice ajunse pînă la noi, se află două în care durerea fizică alcătuiește partea cea mai de seamă a năpastei ce cade peste protagonist: Filoctet și Hercule murind. Și pe acesta la fel îl face Sofocle să se văicărească, să geamă, să bocească și să strige. Mulțumită g^f&ljetț \W^m^aceri ?1 maștri aj bunei-cuviințe, , -uș Filoctet gemînd, un

FILIALA ZOiliLOR Str» Observatorului nr. 1

Hercule zbierînd, ar fi pe scenă personajele cele mai caraghioase, cele mai nesuferite. E adevărat că unul dintre poeții lor cei mai recenți și-a încercat norocul cu Filocret. Dar cum putea el să se încumete să le prezinte pe adevăratul Filoctet?

Un Laocoon se găsea și printre piesele lui So-focle care s-au pierdut. Ce minunat ar fi fost ca soarta să ni-l fi lăsat și pe acesta! Din puținul pe care-l pomenesc despre el cîțiva grămatici din antichitate nu se poate deduce nimic cu privire la felul în care poetul tratase acest subiect. De una sînt sigur, că el nu-l va fi înfățișat pe Laocoon mai stoic decît pe Filoctet și pe Hercule. Comportamentul stoic e neteatrul;

și mila noastră e totdeauna în proporție cu suferința pe care o manifestă personajul interesant. Dacă-l vom vedea în-durîndu-și nenorocirea cu tăiere sufletească, această tăiere sufletească va stîrni, este adevărat, admirația noastră, dar admirația e un sentiment rece, care, prin caracterul ei de uimire inertă, exclude orice altă pasiune mai caldă, ca și orice imagine clară.

Ajung acum la concluzia mea. Dacă e adevărat că, mai ales după felul de a gîndi al grecilor vechi, a striga sub apăsarea unei dureri fizice nu este incompatibil cu un suflet tare, atunci nu nevoia de a exprima acest suflet tare este motivul pentru care artistul nu vrea să reproducă strigatul în marmura sa, ci trebuie să fie un alt motiv care-l face să se depărteze aici de rivalul său, poetul, care, cu bună știință, exprimă acest strigăt.

Că dragostea a iscat prima încercare în artele plastice poate fi poveste, poate fi adevărat; sigur este că iubirea n-a încetat o clipă să conducă mîna marilor meșteri ai antichității. Căci dacă astăzi pictura, considerată în genere arta imitării corpurilor pe o suprafață plană, este cultivată în tot cuprinsul acestei definiții, grecii, mai înțelepți, o îngrădeau în hotare mult mai înguste', limitînd-o 92

la imitarea numai a corpurilor frumoase. Artiștii greci nu zugrăveau decît frumosul; ba chiar, frumosul de rînd, frumosul de o speță inferioară, era pentru ei numai un prilej întîmplător de exerciții sau de distracție. Ceea ce trebuia să încînte în operele lor era perfecțiunea obiectului însuși; și erau prea mari pentru a dori ca cei care-l contempla să se mulțumească doar cu plăcerea aceea rece pe care o dă asemănarea reușită sau îndemî-narea meșteșugărească; nimic nu le era mai drag în arta lor, nimic nu li se părea mai nobil decît scopul final al artei.

«Cine o să vrea să-ți facă portretul, dacă nimeni nu vrea să te vadă» spune un epigramist antic despre un om urît din cale afară. Un artist modern ar spune: «Poți să fii oricît de hîd, eu tot te voi picta. Cu toate că nimănui nu-i place să te vadă, totuși multora le va plăcea să-mi vadă tabloul, nu întrucît te va reprezenta pe tine, ci întrucît, va fi o dovadă a artei mele, care va fi zugrăvit așa de exact o asemenea pocitanie».

Fără îndoială, înclinarea aceasta de a se fâli excesiv cu niște dibăcii nefaste, pe care nu vine să le înnobileze valoarea subiectului tratat, este prea firească pentru ca grecii să nu-și aibă și ei Pausonii și Pyreicii lor. I-au și avut, dar le-au făcut dreptatea meritată. Pauson, care nu se ridica nici măcar pînă la frumosul naturii de rînd și al cărui gust abject îl împingea să zugrăvească cu predilecție cusurile și urîtenia făpturii umane, a trăit în sărăcia cea mai ticăloasă. Iar Pyreicus, care picta cu sîrguința unui pictor olandez ateliere de bărbieri, maghernițe murdare, măgari și zarzavaturi, ca și cum cine știe ce farmec ar avea în natură asemenea lucruri, sau cine știe ce rarități ar fi, și-a căpătat porecla de *ryparograf*, pictor al noroiului, deși bogații voluptoși îi cumpărau operele cu aur greu, ca pentru a compensa prin acest preț convențional lipsa lor de valoare reală.

Pînă și autoritățile publice au socotit ca vrednică de luarea lor aminte măsura de a constrînge 93 pe artist să rămînă în sfera lui proprie. E cunos-

cută legea tebanilor care îi porunca să imite înfrumusețînd și-i interzicea sub pedeapsă să imite urîtînd. Nu e o lege făcută împotriva meșterilor proști, cum se crede în general și cum crede însuși Junius. Spiritul grec condamna ceea ce italienii aveau să numească *Ghezzi*; condamna artificii nedemn care obține asemănarea prin exagerarea defectelor modelului, într-un cuvînt, caricatura. Tot dintr-un spirit al frumosului ieșise și legea Helanodicilor. Fiecărui învingător la jocurile olimpice i se ridica o siatuie, însă numai celui care învinsese de trei ori i se făcea una «iconică», asemănătoare. Nu era de dorit să fie prea multe portrete mediocre printre operele de artă. Căci, deși portretul tolerează un fel de idealizare, totuși în el asemănarea trebuie să primeze; iar idealizarea este a unui om anumit, nu a omului îndeobște(...).

Dar m-abat de la drumul meu. Voiam numai să stabilesc temeinic că, la cei vechi, frumusețea era legea supremă a artelor plastice.

Și o dată bine stabilit acest lucru, urmează în chip necesar că orice vine în raport cu artele plastice, dacă nu se acordă cu ideea de frumos, trebuie să fie complet înlăturat, iar dacă se acordă, să-i fie cel puțin subordonat.

Voi rămîne la «expresie». Există pasiuni și grade de pasiuni care se exteriorizează prin cele mai hidoase schimonosituri ale feței și impun corpului întreg atitudini așa de silnice, încît toată armonia liniilor care-l conturează în stare de repaus e distrusă. Artiștii antici sau se abțineau cu totul de a le reproduce, sau le coborau la un grad inferior de intensitate, la care erau încă susceptibile de oarecare frumusețe.

Nici una dintre operele lor nu e profanată de expresia furiei sau a disperării. Îndrăznesc să afirm că n-

au plăsmuit niciodată o furie.

Supărarea e redusă de ei la seriozitate. Poetul îl arăta pe Jupiter mînios azvîrlind fulgere; artistul îl arăta numai sever.

Jalea sfișietoare se molcomea în mîhnire. Și cînd această molcomire nu putea să aibă loc, cînd jalea era atît de mare încît nu putea fi înfățișată fără ⁹⁴

să degradeze sau să urîtească omul — ce-a făcut Timante? E cunoscut tabloul cu jertfirea Ifigeniei. Aici el a zugrăvit pe fiecare dintre cei de față cu gradul de tristețe care i se potrivea, dar a acoperit fața tatălui, care trebuia să exprime gradul cel mai înalt de durere. S-au spus lucruri admirabile despre asta. Imaginația pictorului, zice unul, se sleise într-atîta zugrăvind fizionomii întristate, încît n-a mai avut nădejde să poată găsi f'ntu tatăl una și mai tristă. El recunoaște astei, spune altul, că durerea unui tată în atare împrejurări e deasupra oricărei expresii. Cît despre mine, eu nu văd aici nici neputința artistului, nici neputința artei. Cu cît se intensifică un afect, cu atît se accentuează trăsăturile feței care corespund acestui afect; intensitatea maximă are trăsăturile cele mai răspicate, și nimic nu e mai ușor pentru artist decît să le imprime. Dar Timante cunoștea hotarele pe care Grațiile le pun artei sale. Știind că durerea pe care Agamemnon, ca tată, ar trebui s-o. simtă, se manifestă prin strîmbături totdeauna urîte, el n-a împins exprimarea durerii dincolo de limita la care durerea încetează de a mai fi însoțită de frumusețe și demnitate. Bucuros ar fi omis urîtenia unei figuri schimonosite de paroxismul durerii, bucuros ar fi atenuat-o, dar cum compoziția lui nu-i permitea nici una, nici alta, ce-i mai rămînea decît să arunce un vâl peste urîtenie? Ceea ce nu s-a încumetat să zugrăvească a lăsat să fie ghicit. Pe scurt, această învăluire e un sacrificiu pe care artistul l-a făcut frumuseții. Este un exemplu care arată nu cum să împingi expresia dincolo de marginile artei, ci cum s-o supui celei din-tîi legi a artei, legea frumuseții.

Aplicînd acum acest lucru la *Laocoon*, iese clar la iveală motivul pe care-l caut. Maestrul voia să înfățișeze frumusețea supremă în condițiile date ale durerii fizice. Durerea, în toată deformația ei vehementă, nu putea fi îmbibată cu frumusețea. Artistul a trebuit deci să micșoreze durerea, să potolească țipetele pînă la a face din ele suspine; ⁹⁵ nu pentru că strigătul e semnul unui suflet de

calitate inferioară, ci pentru că slujește fața într-un mod respingător. Să n-l închipuim pe Laocoon cu gura căscată, și să judecăm. Să-l lăsăm să strige, și sa vedem. Fusesse mai înainte o imagine care inspira compătimire, pentru că arăta totodată frumusețe și durere; a-cum a devenit una hidoasă, oribilă, de la care îți vine să întorci capul, pentru că vederea durerii provoacă neplăcere, dacă nu există o frumusețe în cel se suferă, o frumusețe care să poată preschimba neplăcerea în dulcele sentiment al compătimirii.

Chiar și numai larga deschizătură a gurii — fără a mai vorbi de aspectul siluit și dezgustător pe care-l dă celorlalte părți ale feței, deplasîndu-le și deformîndu-le — este în pictură o pată, iar în sculptură, o cavitate care face impresia cea mai detestabilă. Montfaucon a dat dovadă de puțin gust cînd a prezentat un cap bătrîn și bărbos, cu gura căscată, ca fiind Jupiter rostind un oracol. Un zeu trebuie oare să strige cînd dezvăluie viitorul? Un contur plăcut al gurii ar fi făcut suspect cuvîntul său? Tot așa nu-l cred nici pe Velarius că, în tabloul doar amintit al lui Timante, Ajax ar fi strigat. Meșteri cu mult mai nepricepuți, aparținînd unor veacuri de artă ajunse la decadență, cînd înfățișează barbari dintre cei mai sălbatici, căzuți, sub spada învingătorului și cuprinși de spaima nebună ale morții, nu-i înfățișează niciodată cu gura larg deschisă ca pentru a striga.

Cert este că această scădere cu un grad a intensității durerii fizice extreme se putea vedea în mai multe capodopere antice. Hercule chinuindu-se în veșmîntul său otrăvit, opera unui vechi maestru necunoscut, nu era *Hercule* al lui Sofocle, care răcnea așa de cumplit, de răsunau stîncile Locri-dei și promontoriile Eubeii. Se arăta mai mult posomorit decît fricos. *Filoctet* al lui Pitagora Leontinul părea că-și împărtășește durerea celui care-l contempla, impresie pe care ar fi împiedicat-o cea mai mică trăsătură de atrocitate. Cineva ar fi în drept să întrebe de unde știu eu că acest maestru a făcut o statuie a lui Filoctet?

96

Dintr-un pasaj din Pliniu, atît de evident falsificat sau ciuntit, încît n-ar fi trebuit să aștepte corectarea adusă de mine.

Sînt unii cunoscători ai antichității care, deși admit că grupul *Laocoon* e într-adevăr opera unui meșter grec, totuși îl situează în epoca împăraților, pentru că sînt încredințați că Laocoon al lui Vir-giliu a servit de model. Printre savanții din trecut care au fost de această părere, vom aminti numai pe

Bartolomeu Marliani, iar printre cei moderni pe Montfaucon. Evident, ei au descoperit o concordanță atât de pronunțată între opera sculptorului și descrierea poetului, încât li s-a părut imposibil s-o atribuie întâmplării, mai ales când era vorba de potrivirea unor condiții care în mod spontan nu pot fi întrunite. Și atunci, în ce privește onoarea de a fi găsit cel dintâi ideea și de a fi realizat-o, ei presupun că, după toate aparențele adevărului, poetul are incomparabil mai mulți sorți decât artistul.

Se pare numai că ei au uitat posibilitatea unui al treilea caz. Se mai poate într-adevăr ca nici artistul să nu fi imitat pe poet, nici poetul pe artist, ci amândoi să se fi adăpat la unul și același izvor mai vechi. După Macrobius, acest izvor ar fi putut să fie Pisandru, dat fiind că, pe vremea când operele acestui poet grec existau încă, orice școlar știa, *pueris decantatum*, că latinul nu imitase, ci tradusese fidel toată partea din *Eneida*, care povestește cucerirea și distrugerea Troiei, deci cartea a li-a în întregime este nu o imitație, ci o traducere fidelă după poetul grec. Dar, dacă Pisandru l-a precedat pe Virgiliu în descrierea întâmplării lui Laocoon, artiștii greci n-aveau nevoie să-și caute subiectul într-un poet latin, și presupunerile asupra epocii în care și-au executat sculptura nu se mai sprijină pe nimic.

Totuși dacă mi s-ar impune să apăr părerea lui 97 Marliani și a lui Montfaucon, iată ce porțiță de ieșire le-aș lăsa: poemele lui Pisandru s-au pierdut. Nu se poate spune nimic sigur despre felul cum istorisea el povestea lui Laocoon, dar e verosimil că această istorisire cuprindea elemente ale căror urme le găsim și astăzi în scriitorii greci. Dar aceste urme nu se potrivesc cîtusi de puțin cu povestirea lui Virgiliu, de unde rezultă că poetul latin a transformat complet legenda elină, tur-nînd-o în tipare proprii. Felul în care povestește nenorocirea lui Laocoon este născocit de el. Prin urmare, când artiștii, în redarea acestui subiect, concordă cu Virgiliu, asta nu poate să însemne altceva decât că au trăit după el și au lucrat după modelul său.

E drept, la fel ca Virgiliu, Quintus Calaber îl arată pe Laocoon exprimîndu-și bănuiala împotriva calului de lemn, dar mînia Minervei, pe care Laocoon și-o atrage astfel, se manifestă într-un mod cu totul diferit. În timp ce troianul denunța primejdia, pămîntul se cutremură sub picioarele lui; spaima îl copleșește; o usturime de foc îi săgetează ochii; creierii i se aprind; aiurează; nu mai vede. Cum, de; i orb, nu încetează să îndemne ca să fie incendiat calul de lemn, Minerva trimite doi balauri îngrozitori, care însă atacă numai pe copiii lui Laocoon. Zadarnic își întind aceștia mîinile spre tatăl lor, bietul orb nu-i poate ajuta. Șerpini îi sfîșie, apoi intra-n pămînt. De Laocoon nu se ating și această versiune nu e o născocire originală a lui Quintus, ci a fost probabil îndeobște răspîndită, așa cum reiese dintr-un pasaj din Licofron, în care acești șerpi poartă epitetul de «mîncători de copii».

Dar admitînd că această versiune era îndeobște răspîndită în lumea grecească, ar fi fost greu ca artiștii greci să aibă curajul să se îndepărteze de ea, și ar fi fost cu atât mai greu să se îndepărteze în același chip ca și poetul latin dacă ei n-ar fi cunoscut mai dinainte acest poem, dacă n-ar fi primit poate comanda expresă de a lucra după el. Asupra acestui punct, credem, ar trebui să insiste cineva care ar vrea să-i apere pe Marliani și pe Montfaucon. Virgiliu este cel dintâi și singurul 98 care pune șerpini să omoare atât pe tată cît și pe copii, sculptorii fac la fel, deși, în calitate de greci, ar fi trebuit să procedeze altfel; deci e probabil că au făcut-o imitîndu-l pe Virgiliu.

Îmi dau foarte bine seama cît mai este de la această probabilitate pînă la certitudinea istorică. Dar cum nici nu este în intenția mea să stabilesc aici fapte istorice, cred că probabilitatea în chestiune poate fi luată măcar ca o ipoteză pe care criticul să-și reazeme considerațiile sale. Adevărită sau nu, voi adopta supoziția că sculptorii au lucrat după Virgiliu, numai ca să vadă cum ar fi lucrat în acest caz. În privința strigătului, mi-am expus părerea mai înainte. Continuînd să compar opera de sculptură cu descrierea poetului, voi ajunge poate la observații nu mai puțin instructive.

Ideea ca șerpini ucigași să îndeplinească în același nod pe tată și pe amîndoi fiii săi este indiscutabil o idee foarte fericită, dovedind o imaginație deosebit de picturală. Cui aparține? Poetului sau artiștilor? Montfaucon refuză s-o vadă la poet. După mine, însă, Montfaucon n-a citit destul de atent versurile. . .

. *Cu avînt întins*

Vine spre Laocoon și mai întîi, năpustindu-se asupra trupurilor plăpînde ale celor doi copii, amîndoi șerpini se încolăcesc în jurul lor și mușcînd le sfîșie bielele mădule. Apoi îl apucă și pe tatăl lor, care le venea în ajutor cu o secure, îl strîng în inelele lor uriașe. . .

(Virgiliu, *Eneida*, II, v. 212—217).

Poetul a zugrăvit șerpini de o lungime neobișnuită. Ei s-au încolăcit în jurul copiilor și, cînd tatăl le vine în ajutor, îl înlănțuie și pe el (*cor-ripiunt*). Dată fiind lungimea lor, ei nu s-au putut desfășura deodată de pe copii. A fost deci un moment cînd, în timp ce cu capetele și cu partea dinainte a trupului se răsuceau în jurul tatălui, cu partea din urma îi țineau încă înfășurați pe copii. Acest moment este

necesar în progresia tabloului poetic. Dar zugrăvirea lui ar fi durat prea mult, și poetul 99 se mulțumește să-l sugereze. Un pasaj din Donatus pare a dovedi că vechii comentatori l-au simțit într-adevăr. Cu atât mai puțin deci a putut să scape artiștilor, al căror ochi ager prinde iute și clar tot ce le poate fi de folos. în încolăcirea șerpilor în jurul lui Laocoon, poetul îi ferește brațele cu multă grijă, pentru ca mâinile să aibă toată libertatea de acțiune.

*în același timp el se luptă cu mâinile ca să
desfacă nodurile* (Virgiliu, *Eneida*, II, v. 220).

Aici, artiștii trebuiau neapărat să-l urmeze. Nimic nu dă mai multă expresie și viață decât gestul mâinilor. Fără gest, cu deosebire în comunicarea emoțiilor, fața cea mai grăitoare rămâne lipsită de semnificație. Niște brațe strâns lipite de corp în inelele încheștate ale șerpilor ar fi înțepenit grupul întreg în înghețul morții. Pe câtă vreme așa, toți — atât figura centrală cât și cele laterale — sînt în plină acțiune, și acolo freacă e mai intens unde și durerea e mai crîncenă.

Dar, dincolo de această libertate a brațelor, artiștii n-au mai găsit de cuviință să împrumute nimic altceva de la poet în privința încolăcirii șerpilor. Virgiliu arată șerpii înfășurîndu-se de două ori în jurul corpului și de două ori în jurul gîtului lui Laocoon și ridicîndu-și capetele deasupra lui.

*De două ori încingîndu-i mijlocul,
de două ori înfășurîndu-i gîtul
cu cercurile lor de solii,
își ridică deasupra capetele și grumazurile semețe.*
(*ibid.*, v. 218—219).

Această imagine satisface pe deplin închipuirea noastră; părțile cele mai nobile ale corpului sînt strivite pînă la sufocare, iar mușcăturile veninoase amenință de-a dreptul fața. Cu toate acestea, nu era o imagine potrivită pentru niște artiști care voiau să arate efectul veninului și al durerii asupra corpului. Pentru ca acest efect să poată fi observat, era necesar ca părțile principale să fie cît mai slobode cu puțință și scutite

101

de orice apăsare dinafară, care ar fi putut să modifice și să slăbească jocul nervilor în suferință și al mușchilor încordați. Dubla încolăcire a șerpilor ar fi acoperit întreg trunchiul, și dureroasa retractare a pîntecului, atât de expresivă, ar fi rămas invizibilă. Ceea ce s-ar mai fi zărit din trunchi, deasupra inelelor șerpilor, dedesubtul lor sau între ele, ar fi apărut comprimat și umflat nu de durerea dinăuntru, ci de apăsarea exterioară. Aceași repetată înfășurare a gîtului ar fi stricat configurația piramidală a grupului așa de plăcută la vedere, iar capetele ascuțite ale șerpilor, ițindu-se libere din acest ghemotoc, ar fi curmat așa de brusc proporționalitatea, încît forma întregului grup ar fi devenit din cale afară de supărătoare. Există totuși desenatori care au fost destul de neinteligenți ca să vrea să imite întocmai pe poet. Ce-a ieșit de aici se poate vedea cu oroare, printre altele, și într-o gravură a lui Franz Cleyn. Sculptorii antici au priceput dintr-o aruncătură de ochi că arta lor reclamă aici o schimbare radicală, și toate încolăcirile de pe trunchi și de pe gît au fost mutate în jurul coapselor și picioarelor, unde puteau să acopere și să apese numai cît era de trebuință, fără să se stingherească exprimarea durerii. Tot aici, încolăcirile sugerau ideea unei fugi oprite în loc, a unui fel de imobilitate, ceea ce este foarte prielnic condițiilor unei arte care fixează, în timp și în spațiu, un singur moment al subiectului.

Nu știu cum s-a făcut, dar criticii au trecut cu totul sub tăcere această deosebire așa de vădită dintre sculptură și descrierea poetului în ce privește încolăcirea șerpilor. E o deosebire care dovedește de?teptăciunea artiștilor, așa cum o dovedește și o altă deosebire, pe care toți au remarcat-o, dar pe care mai mult încearcă s-o scuze decât îndrăznesc s-o laude. Mă gîndesc la deosebirea în îmbrăcăminte. Laocoon al lui Virgiliu este gătit în veșmintele sale preoțești, pe cînd în grupul statuar atât el cât și cei doi fii ai săi apar complet goi. Se zice că există oameni care socotesc drept o mare necuviință să înfățișeze în pie-

lea goală un fiu de rege, un preot în timpul jertfei. Acestora, alții care sînt cunoscători în ale artei le răspund cu multă seriozitate că într-adevăr e o greșeală în contra bunelor obiceiuri, dar artistul a fost silit s-o comită pentru că n-a putut să dea personajelor sale niște haine potrivite. Sculptura, spun tot ei, nu poate să imite nici o stofă; cutele groase fac o impresie urîtă; de aceea, dintre două^rele, artistul a ales-o pe cea mai mică, preferînd să greșească mai degrabă în privința veșmintelor față de adevăr decât împotriva artei. Dacă e sigur că artiștii antichității ar fi rîs de obiecție, nu știu ce ar fi zis despre răspuns. Mai jos decât în acest răspuns nici nu poate fi cobo-rîtă arta. Presupunînd că sculptura ar fi în

măsură să imite orice stofă tot așa de bine ca și pictura, ar urma de aici că Laocoon trebuie negreșit să fie îmbrăcat? Oare n-ar pierde nimic prin această îmbrăcare? Un veșmînt, lucrul unor mîini de sclav, are oare tot atîta frumusețe cît un corp organizat, opera eternei înțelepciuni? Imitarea unuia sau a celuilalt cere aceleași aptitudini, dovedește aceleași merite, aduce aceeași cinste? Ochii noștri țin numai să fie amăgiți și le este indiferent cu ce sînt amăgiți?

La poet, veșmîntul nu e veșmînt, el nu acoperă nimic, este ca și transparent pentru puterea noastră de închipuire. Pentru această putere, suferința lui Laocoon la Virgiliu este la fel de vizibilă în orice parte a corpului, fie că e îmbrăcată, fie că nu. Fișia sacerdotală, bunăoară, acoperă fruntea, dar n-o ascunde. Nu numai că această fișie nu vatămă cu nimic, dar chiar întărește ideea pe care ne-o facem despre nefericirea victimei.

*Cu sacra fisie udată de balele spurcate și de
veninul negru* (Virgiliu, *Eneida*, II, v. 221).

La nimic nu-i servește demnitatea de preot; chiar însemnele acestei demnități, care îndeosebi impuneau respectul și venerația, sînt udate și pîn-gărite de balele veninoase.

Artistul trebuie însă să renunțe la această idee secundară, pentru ca partea principală a operei
102

să nu aibă de suferit. Chiar dacă i-ar fi lăsat lui Laocoan numai această fișie, expresia ar fi fost mult slăbită. Fruntea s-ar fi aflat în partea acoperită, și fruntea este sediul expresiei. Așa cum, arunci cînd a fost vorba de strigăt, artistul a sacrificat expresia pentru frumusețe, acum a sacri-ficait conveniențele peratnu expresie. Dealtfel, la cei vechi, conveniențele erau un lucru fără importanță. Ei simțeau că scopul suprem al artei lor le dictează înlăturarea oricăror veșminte. Acest scop suprem este frumusețea. Îmbrăcămintea a fost născocită de nevoie: ce are de împărțit arta cu nevoia? Eu admit că și îmbrăcămintea își are frumusețea ei, dar ce este frumusețea vestimentară pe lîngă frumusețea unui corp omenesc? Și cel care e capabil să realizeze o valoare majoră se va mulțumi cu una minoră? Tare mă tem că maestrul cel mai priceput în redarea veșmintelor indică, prin chiar această dibăcie, pe cea care-i lipsește.

IX

Cînd vrem să comparăm pictorul și poetul în unele cazuri particulare, se impune înainte de toate să luăm seama dacă au lucrat și unul și celălalt în deplină libertate, dacă, slobozi^ de orice constrîngere dinafară, au putut să tindă exclusiv spre cea mai mare eficacitate a artei lor respective.

Pentru artistul antic, religia era de multe ori o astfel de dongsitrîngere exterioară. Opera lui, destinată cultukii și închinăciunii, nu putei să fie totdeauna așa de perfectă ca atunci cînd unica ei menire ar fi fost desfătarea privitorului. Superstiția îi supraîncarcă pe zei cu tot felul de simboluri, și cei mai frumoși dintre ei nu pretutindeni erau venerați pentru frumusețea lor.

Bachus, în templul său din Lemnos, din care evlavioasa Hypsipyla și-a salvat tatăl dîndu-i înfățișarea zeului, era reprezentat purtînd coarne, și 103 fără îndoială așa se arăta în toate templele sale, de vreme ce coarnele erau un simbol care însemna o caracteristica a lui. Numai artistul care lucra liber și nu trebuia să facă vreun Bachus pentru vreun templu lăsa la o parte acest simbol. Și dacă printre statuile care au rămas nu găsim nici una cu coarne, asta e o dovadă că nici una nu e dintre acelea sfințite, care au servit drept chipuri de adorare a zeului. Dealtfel e foarte probabil că în primele veacuri ale creștinismului, furia evla-vioșilor distrugători s-a abătut mai cu seamă asupra acestora din urmă și n-ia cruțat, ici și colo, decît cîte o operă care nu fusese pîngărită de idolatrie. Dat fiind că printre antichitățile dezgropate sînt piese și de un fel și de celălalt, aș dori să se rezerve numele de opere de artă acelora în oare artistul a avut puțină să se dovedească într-adevăr artist, în care frumusețea a fost primul și ultimul său țel. Toate celelalte, care prezintă urme prea importante de conveniențe rituale, nu merită numele de opere artistice, pentru că într-însele arta n-a lucrat nestingherită, pentru ea însăși, ci a fost numai o auxiliară a religiei, iar aceasta, în imaginile concrete pe care i le comanda, se interesa mai mult de claritatea simbolului decît de frumusețe. Cu asta nu vreau să spun că nu s-a întîmplat adesea ca religia să facă dib frumusețea însăși um simbol, sau că, din-tr-un fel de îngăduință^ față de artă și de gustul rafinat al veacului, să insiste așa de puțin asupra simbolului, încît aparent frumusețea să predomine singură.

Dacă nu se face această distincție, cunoscătorul specialist și anticarul amator vor fi într-o veșnică ceartă, pentru că nu se vor pricepe unu! pe altul. Cînd cunoscătorul, credincios concepției sale despre scopul artei, va susține că artistul antic, în calitatea lui de artist și în mod spontan, n-a putut să facă opera cutare, atunci anticarul va înțelege că nici religia și nici un alt motiv străin de artă nu l-au putut

determina pe artist s-o facă — artist în sensul de lucrător manual. Și deci își va închipui că-l va înfunda pe cunoscător cu cea dintâi figură care-i va pica în mână 10 și pe care acesta, fără nici o remușcare și spre marele scandal al lumii savante, o va condamna să fie aruncată la mormanul de ruine din care a fost scoasă.

Pe de altă parte, e posibilă și eroarea inversă, anume să se exagereze influența religiei asupra artei. Spence oferă un exemplu curios. El a găsit în Ovidiu că Vesta în templul ei nu era adorată sub o imagine personală. Atîta i-a fost de ajuns lui Spence ca să conchidă că îndeobște n-au existat statui ale acestei zeițe și că cele care pînă acum au fost considerate ca atare nu o reprezintă pe Vesta, ci vreo vestală. Ciudată concluzie! Așadar artistul nu mai avea dreptul să personifice o zeiță, căreia poezii îi și dăduseră fizionomia și istoria unei persoane reale, făcînd din ea fiica lui Saturn și a Cibelei, arătînd în primejdia de a cădea victimă purtării urîte a lui Priap și povestind atîtea altele despre ea; artistul, zic, nu mai avea dreptul și el s-o personifice în felul său, pentru că într-un templu această zeiță era adorată numai sub chipul simbolic al focului! Spence își sporește astfel greșelile, generalizînd pentru toate templele acestei zeițe, fără deosebire, și despre cultul ei, ceea ce Ovidiu afirmase despre un singur templu al Vestei, și anume, despre cel din Roma. Dar ea nu era adorată pretutindeni în felul în care era adorată în acel templu din Roma. Și nici în Italia nu fusese adorată în acest fel, înainte ca Numa să fi clădit templul acela din Roma. Numa a vrut să interzică înfățișarea sub formă de om sau animal a oricărei divinități și, fără îndoială, îmbunătățirea pe care a adus-o în cultul Vestei a fost tocmai izgonirea oricărei reprezentări personale. De la Ovidiu însuși aflăm că înainte de vremea lui Numa în templul Vestei existau statui ale zeiței care, de rușine, și-au acoperit ochii cu mîinile lor de fecioare atunci cînd preoteasa Ehea-Silvia a devenit mamă. Că în templele pe care zeița le avea în afară de capitală, în provinciile romane, cultul ei nu era în deplină conformitate cu ordonanțele lui Numa, părea

dove-105 vedit de diferite inscripții antice, în care se po-

menește de un *Pontifex Vestae*. Și în Corint era un templu fără nici o statuie, cu un simplu altar, pe care se aduceau jertfe. Dar urmează de aici că grecii nu aveau nici o statuie a Vestei? La Atena, era una în Prytaneu, lîngă statuia păcii. Jasseenii se mîndreau că posedă una, care sta sub cerul liber și pe care nici ploaia, nici zăpada n-o atingeau niciodată. Pliniu amintește de alta, în poziție de ședere, sculptată de Scopas, și care se găsea pe vremea lui la Roma, în grădinile serviliene. Admițînd acum că e greu să deosebești o simplă vestală de Vesta însăși, dovedește asta că nici cei vechi nu puteau sau chiar nu voiau să facă această distincție? Anumite însemne indică vădit mai curînd pe una decît pe cealaltă. Sceptrul, facla, palladiul nu se pot presupune decît în mîna zeiței. Tympanonul, pe care îl adaugă Codinus, i se potrivește poate numai în calitate de zeiță a gliei; dacă nu cumva Codinus însuși n-o fi deslușit bine ceea ce a văzut.

XII

Homer plăsmuiește două specii de fii ațe și de acțiuni: vizibile și invizibile. Pictura nu poate să redea această deosebire; în ea totul este vizibil, și vizibil într-un singur fel.

Contele Caylus concepe o serie de picturi, în care acțiunile vizibile și invizibile se împreună fără nici o distincție. Pentru tablourile cu acțiuni mixte, adică la care iau parte și ființe vizibile și invizibile, el nu arată, și poate că nici n-ar ști să arate, cum să fie zugrăvite ființele invizibile, pentru ca numai noi, cei care privim tabloul, să le descoperim, iar personajele din tablou să nu le vadă sau cel puțin să pară verosimil că nu le pot vedea. Din pricina acestui amestec, e inevitabil ca întreaga serie de tablouri, ca și fiecare tablou în parte, să devină confuze, de neînțeles, contradictorii.

Totuși, cu cartea în mînă, acest neajuns s-ar putea remedia pînă la urmă. Ce e mai rău însă

e că pictura, neavînd mijloace pentru a diferenția ființele vizibile de cele invizibile, trebuie, vrînd-nevrînd, să renunțe și la trăsăturile caracteristice prin care ființele invizibile, de o esență mai înaltă, le întrec pe celelalte de ordin inferior.

Să luăm un exemplu: Cînd în *Iliada*¹, zeii, învrăjbiți din cauza sorții troienilor, ajung să se în-caiere între ei, bătălia aceasta se desfășoară toată în lumea nevăzutelor, ceea ce îngăduie imaginației să amplifice scena și să-și închipuie făptura și faptele zeilor oricît ar vrea de mari și de supraomenești. Pictura însă e nevoită să adopte o scenă vizibilă, care, cu diferitele ei părți necesare, devine un fel de măsură, un termen de comparație pentru personajele oare se mișcă în cuprinsul ei. Cînd aceste personaje sînt zeii homerici, ochiul înregistrează imediat disproporția dintre ei și cadru, iar acești zei, care în epopee erau doar mari, pe pînza pictorului apar monstruoși.

În această luptă, Marte atacă mai întîi pe Mi-nerva, care, dîndu-se înapoi, ridică de jos, cu mîna ei

vînjoasă, un bolovan mare, negru și col-țuros, pe care în vremea veche mai mulți bărbați laolaltă îl rostogoliseră acolo ca să le fie piatră de hotar.

Aceasta, cu mîna ei puternică, ridică o piatră așezată în mijlocul cîmpului, neagra, necioplită și mare, pe care oamenii mai de mult o pusese acolo ca hotar între ogoare.

Pentru o justă apreciere a acestei pietre, să ne amintim că Homer îi face pe eroii săi încă o dată așa de tari ca pe cei mai voinici bărbați din timpul său, care însă — spune tot el — erau întrecuți cu mult în putere de către bărbații pe care Nestor îi cunoscuse în tinerețea lui. Acum întreb eu: ce statură trebuie să-i dea pictorul unei zeițe capabile să arunce în Marte cu un pietroi, pentru care fusese nevoie nu de unul, ci de mai mulți bărbați din tinerețile lui Nestor, ca să-l urnească și să-l așeze ca stîlp de hotar? Dacă statura va

106

107

¹ în *Iliada*, XXI, V. 385 și urm.

fi în proporție cu dimensiunile pietrei, atunci se va pierde elementul miraculos. Un om care e de trei ori mai mare ca mine e natural să poată arunca o piatră de trei ori mai mare decît aceea pe care aș putea s-o arunc eu. Dacă însă statura zeiței nu va fi în proporție cu mărimea pietrei atunci se produce în tablou o neverosimilitate, care sare în ochi și a cărei impresie supărătoare nu poate fi risipită cu raționamentul rece că o zeiță trebuie să aibă o putere supraomenească. Acolo unde văd un efect mai mare, vreau să văd și instrumente mai mari.

Iar Marte, doborât de această piatră enormă, *Enti*. 8' kniajz TOĂsS-pa... a acoperit șapte stîn-jeni. E cu neputință pictorului să dea zeului această mărime extraordinară. Dar, dacă mu i-o dă, atunci cel care zace la pămînt nu mai e Marte, Marte al lui Homer, ci un oștean de rînd.

Longin spune că de multe ori îi vine sa creadă că Homer vrea să-i înalțe pe oameni la rangul zeilor și să-a coboare pe zei la nivelul oamenilor. Pictura realizează aceasta coborîre. În ea dispăre complet ceea ce în poezie îi ridică pe zei chiar deasupra oamenilor divini. Mărimea, tăria, iuțea pe care Homer le atribuie totdeauna zeilor săi într-un grad cu mult mai înalt și mai minunat decît eroilor săi celor mai de seamă se reduc într-un tablou la măsura comună a omului obișnuit. Jiupiter și Agameminon, Apollo și Ahile, Ajax și Marte devin ființe absolut identice care nu pot fi deosebite una de alta fără anumite semne exterioare, de natură pur convențională.

Un mijloc de care pictura se servește ca să dea a înțelege că, în compozițiile s-ale, cutare personaj sau obiect trebuie considerat ca invizibil, este un nor subțire, pe care îl pune între acest personaj sau obiect și celelalte personaje din tablou. Se pare că acest truc a fost luat chiar din Homer. Cînd, în toiul luptei, unul din eroii săi mai însemnați ajunge într-o primejdie din care nu l-ar putea scăpa decît o putere divină, atunci poetul pune divinitatea ocrotitoare să-l învâluie într-o ceață deasă sau într-o beznă, și astfel îl salvează.

108

Așa face Venus cu Paris, Neptun cu Idaeus, Apollo cu Hector. Și Caylus nu va uita niciodată să recomande artistului în mod stăruitor această negură, acest nor, atunci cînd îi va schița tablouri cu întâmplări similare. Cine nu vede însă că învâluirea în negură și întuneric nu e pentru poet decît o metaforă poetică pentru a spune «a face nevăzut». De aceea mi s-a părut întotdeauna ciudat să văd materializată această expresie poetică prin zugrăvirea pe tablou a unui nor real, în dosul căruia, ca după un paravan, stă eroul la adăpost de dușmanul său. Dar nu așa a înțeles-o poetul. Asta înseamnă să ieși din hotarele picturii, căci acest nor joacă aici rolul unei adevărate embleme hieroglifice, al unui semn pur simbolic care nu face nevăzut pe eroul liberat, ci vestește pe privitori: «Trebuie să vi-l închipuiți ca invizibil». E un procedeu cu nimic mai bun decît benzile acelea de hîrtie pe care sînt scrise cuvintele și care ies din gura personajelor în vechile tablouri gotice.

E adevărat că atunci cînd Apollo îl ia pe Hector din calea lui Ahile, acesta mai izbește de trei ori cu lancea în negura groasă: *pľ? S'vjepa fiS<ps j}a&si,ocv . Însă, în limbajul poetului, asta nu vrea să spună altceva decît că Ahile era atît de înverșunat, încît mai lovește de trei ori pînă să bage de seamă să dușmanul dispăruse din fața lui. Dar, altfel, Ahile n-a văzut nici un nor în locul lui Hector. Tot meșteșugul prin care zeii făceau nevăzut pe cineva consta nu în învâluirea lui cu vreun nor, ci în răpirea lui instantanee din locul primejdiei. Numai spre a ne arăta că răpirea aceasta se petrece așa de repede, încît nici un ochi omenesc nu poate urmări corpul celui răpit, numai de aceea poetul îl învâluie într-o negură. Și asta nu fiindcă în locul eroului sustras s-ar vedea vreo negură, ci pentru că noi socotim invizibil tot ce e acoperit de negură. Uneori poetul procedează și invers: în loc să facă obiectul nevăzut, îl orbește vremelnice pe subiect. Așa, de pildă, 109 Neptun îi întunecă vederea lui

Ahile cînd îl

smulge din mîinile-i ucigașe pe Eneas, pe care într-o clipă îl transportă, din mijlocul viitorii, la marginea cîmpului de bătaie. În realitate, nici vederea lui Ahile nu se întunecă, așa cum se povestește în acest loc, nici eroii nu sînt învăluiți în ceață, cum stă scris în alte pasaje. Poetul însă se servește și de un procedeu și celălalt numai ca să facă mai intuitivă iuțeala extremă a acestei război, piri, pe care noi o numim dispariție.

Dar pictorii și-au însușit această ceață a lui Homer nu numai în cazurile cînd el a întrebuițat-o sau ar fi întrebuițat-o, adică atunci cînd ceva sau cineva devine invizibil ori dispare, ci ori de cîte ori este nevoie ca ceva sau cineva din tablou, rămînînd vizibil pentru spectatori, să fie totuși invizibil pentru toate personajele tabloului sau pentru unele dintre ele. Numai Ahile o vedea pe Minerva, cînd aceasta îl ținea să nu se repeadă la Agamemnon. Pentru a reda această situație, zice Caylus, nu cunosc alt mijloc decît să se pună un nor între ea și ceilalți membri ai adunării. Acest lucru e cu totul contrar spiritului poetului. Invizibilitatea e o însușire firească a zeilor săi. Nu-ți trebuie nici o orbire, nici un paravan, spre a nu-i vedea; ci, din contra, tocmai ca să-i vezi, ai nevoie de o iluminare specială, de o exaltare a vederii de muritor. Așadar, ca și cum n-ar fi fost destul că norul acela sau negura erau în pictură un semn convențional și nenatural, acum semnul acesta își pierde și semnificația unică pe care de bine, de rău o avea, deoarece pictorii îl întrebuițează atît ca să facă invizibil ceea ce e vizibil, cît și ca să facă vizibil ceea ce e invizibil.

XIII

Dacă operele lui Homer s-ar fi pierdut cu totul, dacă de pe urma *Iliadei* și *Odiseii* n-ar mai fi rămas decît o galerie de tablouri ca acelea pe care le-a propus Caylus, am putea oare să ne formăm după aceste tablouri — fie și zugrăvite de maestrul cel mai desăvîrșit — o idee completă, să nu 110 zic despre geniul întreg al poetului, așa cum o avem astăzi, ci numai despre talentul lui pictural? Să facem o încercare numai cu primul tablou care ne pică în mînă, acela al ciumei. Ce vedem pe pînza artistului? Cadavre, ruguri care ard, muribunzi care se ocupă de morți, iar pe un nor, zeul furios, săgetînd. Marea bogăție a acestui tablou nu e decît sărăcie pentru poet. Într-adevăr, dacă ar fi să reconstituim, cu ajutorul acestui tablou, pasajul respectiv din Homer, cam ce ne-ar putea spune? «Atunci Apollo s-a mîniat și și-a azvîrlit săgețile împotriva oastei grecești. Mulți greci au murit și leșurile lor au fost arse». Acum să-l citim pe Homer:

(Febus auzi și...)

De pe culmile Olimpului coborî cu supărarea în inimă, cu arcul pe spate și tolba bine închisă.

La fiecare mișcare săgețile zăngăneau pe umerii zeului mîniat, venind așa cum se lasă noaptea.

Se așeză la oarecare depărtare de tabăra unde corăbiile fuseseră trase pe uscat.

Dădu drumul unei săgeți, cu un groaznic zburîrit al arcului de argint.

Mai întîi ochi în catîrri și în dinii cei sprinteni.

Apoi săgețile ucigașe izbiră în oameni. Și peste tot ruguri dese ardeau întruna cadavre.

(Iliada, I, v. 44—53).

Aici poetul e tot atît de superior pictorului, pe cît viața e superioară imaginii. Supărat, cu arcul și tolba de săgeți în spate, Apollo coboară din înălțimile Olimpului. Nu numai că văd cum coboară, dar îl și aud. La fiecare pas, săgețile sună pe umerii mîniosului. Se apropie asemenea nopții. Acum se postează în fața corăbiilor, își încoardă arc de argint și, cu un sunet înfiorător, aruncă prima săgeată asupra catîrilor și clinilor. Apoi, cu săgeți mai otrăvite, îi atacă pe oameni... Și pretutindeni, pe ruguri aprinse, ard cadavre neconținut. E imposibil să transpui în altă limbă pictura muzicală pe care ne-o cîntă cuvintele poetului. E tot așa de imposibil s-o preschimbi într-o pictură propriu-zisă. Și totuși această intraductibilă armonie imitativă nu e decît cel mai mic dintre avantajele pe care pictura poetică le are asupra celeilalte. Avantajul principal este acesta: ca să ne aducă la tabloul pe care ni-l arată pictura propriu-zisă, poetul ne conduce printre-o galonie de tablouri. Poate însă că ciurma nu constituie un subiect care convine picturii. Iată un altul care prezintă mai mult farmec pentru ochi: Zeii la ospăț, sfātu-indu-se. Un palat de aur, cu ușile date în lături, ființele cele mai frumoase și mai demne de respect, grupate după cum li-i voia, ținînd în mînă

cupa, pe care le-o umple Hebe, întruchipare a veșnicei tinereți. Ce arhitectură, ce mare de lumină și de umbră, ce contraste, ce varietate de expresie! Cu ce să încep să-mi desfățez privirile, cu ce să termin? Dacă pictorul m-a fermecat într-atîta, ce n-o să facă poetul! Îi deschid cartea și mă simt dezamăgit. Găsesc patru versuri corecte, fără culoare și fără relief, care ar putea servi ca legendă pentru un tablou, care cuprind subiectul unui tablou, dar care, prin ele însele, nu sînt un tablou:

Adunați în jurul lui Zeus, zeii stăteau la sfat în sala daurită. În mijlocul lor, adorabila Hebe le turna nectarul,

iar ei goleau cupele de aur, închinînd unii către alții și privind spre cetatea troitmă.

(Iliada, IV, v. 1—4).

Un Apollonius sau un alt poet și mai mediocru ar fi zis la fel, și Homer rămîne aici tot atît de inferior pictorului, cum îi era pictorul în tabloul ciumei.

Totuși Caylus nu mai găsește în toată cartea a IV-a a *Iliadei* nici un alt tablou afară de acela exprimat în cele patru versuri citate. Pe cît de remarcabilă e cartea a IV^a, zice el, prin felurimea provocărilor la luptă, prin belșugul, strălucirea și relieful caracterelor, prin arta cu care masele sînt puse în mișcare, tot pe atît e de lipsită de elemente pe care să le poată întrebuița pictura. Ar fi putut adăuga: tot pe atît e de bogată în ceea ce se cheamă tablouri poetice. într-adevăr 112

se și găsesc de acestea, în cartea a IV-a, mai numeroase și mai perfecte decît în oricare alta. Unde se află un tablou mai realizat care să pară mai aievea decît acela în care Pandarus, la îndemnul Minervei, rupe armistițiul și—1 săgetează pe Me-nelau, sau acela cu înaintarea oastei grecești, cu atacul dezlănțuit de amîndouă părțile, cu răzbunarea lui Ulissee pentru moartea prietenului său Leucus?

Dar ce rezultă din faptul că multe dintre cele mai frumoase tablouri ale lui Homer nu pot fi transpuse în pictură și că, din contră, pictorul poate să scoată tablouri din pasaje în care Homer nu are tablouri? Ce rezultă din faptul că tablourile care se găsesc la poet și pe care artistul le poate întrebuița n-ar fi decît niște foarte sărăcăcioase descrieri, dacă ele n-ar arăta decît ceea ce poate fi zugrăvit pe o pînză? Ce rezultă altceva din toate acestea decît un răspuns negativ la întrebarea cu care am început acest capitol, și anume că tablourile materiale care-și trag substanța din epopeea lui Homer, oricît ar fi de muke și de reușite, nu ne îngăduie să deducem nimic cu privire la talentul pictural al poetului.

XV

Dar experiența dovedește că poetul este în măsură să provoace același grad de iluzie și prin înfățișarea altor obiecte decît a celor vizibile. De aici rezultă în mod necesar că poetul va dispune de categorii întregi de tablouri la care artistul trebuie să renunțe. Oda lui Dryden de ziua sfintei Cecilia este plină de picturi muzicale pe care penelul nu le poate zugrăvi. Dar nu vreau să mă pierd în exemple de acestea, din care, în definitiv nu aflăm nimic mai mult decît că sunetele nu sînt culori și că urechile nu sînt ochi.

Mă voi opri numai la tablourile care reprezintă obiecte vizibile, comune poetului și pictorului.

Cum se face că multe tablouri poetice de acest fel

¹13 nu pot servi pictorului, și invers, multe tablouri

propriu-zise pierd cea mai mare parte din efectul lor atunci cînd sînt descrise de poet?

Exemplele poate mă vor lămuri. Am spus și repet că tabloul lui Pandarus din cartea a IV-a a *Iliadei* este unul dintre cele mai reușite, cele mai adevărate realități, din toată opera lui Homer. Din clipa în care războinicul apucă arcul și pînă cînd săgeata își ia zborul, fiecare moment al acțiunii este zugrăvit, și toate aceste momente sînt luate așa de aproape unul de altul și totodată așa de distincte, încît cineva care n-ar ști să tragă cu arcul ar putea să învețe numai din această zugrăvire. Pandarus își scoate arcul, îi pune coarda, deschide tolba, alege o săgeată bine înaripată, care n-a mai fost folosită, o proptește în coardă, trage spre sine coarda dimpreună cu săgeata, pînă ce coarda îi ajunge la piept, iar vîrfurile de fier al săgeții ating arcul; arcul acela mare, încovoiat ca un cerc de-atîta întinsoare, se destinde cu vuiet, coarda zbîrnie, săgeata se azvârle și zboară setoasă spre țintă¹.

Nu se poate ca acest minunat tablou să nu fi fost remarcat de Caylus. Atunci, ce-o fi găsit la acest tablou ca să-l considere nepotrivit spre a fi pictat de artiștii săi? Și pentru care pricină a socotit el că e mai adecvată picturii adunarea zeilor la sfat și ospăț? Doar și aici ca și acolo avem subiecte vizibile, și de ce altceva are trebuință pictorul decît de subiecte vizibile, ca să-și umple pînza?

Tîlcul trebuie să fie următorul: deși amîndouă subiectele, întrucît sînt vizibile, convin deopotrivă picturii în sens propriu, totuși există între ele această deosebire esențială că primul este o acțiune

vizibilă progresivă, ale cărei părți se întâmplă una după alta în timp, pe când al doilea este o acțiune vizibilă staționară, ale cărei părți se desfășoară concomitent, una lângă alta, în spațiu. Dar, deoarece pictura, dată fiind natura semnelor sau mijloacelor sale de imitare, care nu se pot combina decât în spațiu, trebuie să renunțe complet la ex-

¹ *Iliada*, IV, v. 105-115.

114

primarea timpului, urmează că acțiunile progresive, întrucât progresive, nu pot fi subiecte pentru ea, și că trebuie să se mulțumească doar cu acțiunile juxtapuse sau cu figuri care, prin atitudinea lor, fac să se presupună o acțiune. Poezia, dimpo-

trivă ...

XVI

Dar voi încerca să urc până la obârșiile acestei deosebiri.

Judec așa: dacă e adevărat că pentru a imita, pictura și poezia întrebuințează mijloace cu totul diferite, și anume prima se servește de figuri și culori în spațiu, pe când cea de-a doua întrebuințează sunete care se articulează în timp; dacă e incontestabil că între un semn și ceea ce el înseamnă trebuie să fie o legătură ușor de descoperit, atunci niște semne orînduite unul lângă altul în spațiu nu pot să exprime decât obiecte care, ele însele sau părțile lor, coexistă în spațiu, după cum niște semne care se succed în timp nu pot să exprime decât obiecte care, ele însele sau părțile lor, se urmează unele după altele în timp.

Obiectele care, integral sau parțial, coexistă în spațiu se numesc corpuri. Prin urmare corpurile cu însușirile lor vizibile sînt obiectele specifice ale picturii.

Obiectele care, integral sau parțial, se succed în timp se numesc îndeobște acțiuni. Prin urmare acțiunile sînt obiectele specifice ale poeziei.

Totuși, corpurile nu există numai în spațiu, ci și în timp. În orice clipă a duratei lor pot să-și schimbe aspectul propriu și raportul cu celelalte, iar fiecare dintre aceste aspecte sau raporturi de moment este efectul unei modificări anterioare și poate fi cauza unei modificări ulterioare, devenind astfel oarecum centrul unei acțiuni. Prin urmare, pictura poate reprezenta și acțiuni, dar numai pe cale aluzivă, cu ajutorul corpurilor.

Pe de altă parte, acțiunile nu există în mod independent, ci trebuie legate de anumite entități.

Întrucât aceste entități sînt corpuri sau sînt socotite ca atare, poezia înfățișează și corpuri, dar numai pe cale aluzivă, cu ajutorul acțiunilor.

Pentru compozițiile sale cu obiecte coexistente, pictura nu poate zugrăvi decât un singur moment al acțiunii și de aceea trebuie să-l aleagă pe cel mai pregnant, din care să se înțeleagă cît mai ușor ceea ce s-a petrecut înainte și ceea ce va urma.

Tot astfel poezia, în imitățile ei succesive, nu se poate folosi decât de o singură însușire a corpurilor și de aceea e nevoie s-o aleagă pe cea mai sugestivă pentru o anumită față a corpurilor, pentru latura care-i trebuie poeziei.

De aici izvorăște regula epitetului pitoresc unic și regula cumpătării în ce privește descrierea obiectelor materiale.

Nu m-aș încrede prea mult în aceste aride înlănțuiri de raționamente dacă nu le-aș găsi pe deplin confirmate de tehnica lui Homer, sau dacă, mai exact, nu mi le-ar fi adus însăși această tehnică a lui Homer. Numai în lumina principiilor astfel descoperite se poate defini și se poate explica maniera magistrală a bardului grec, și tot numai așa poate fi judecată cum merită maniera opusă a afitor poeți moderni, care vor să rivalizeze cu pictorul într-un domeniu în care înfrîngerea lor este, prin firea lucrurilor, inevitabilă.

Eu constat că Homer nu zugrăvește decât acțiuni progresive, iar corpurile și lucrurile izolate le zugrăvește numai prin participarea lor la aceste acțiuni și de obicei numai cu o singură trăsătură. De ce să ne mai mirăm, atunci, că în pasajele în care Homer zugrăvește, pictorul nu găsește mai nimic de pus pe pînza lui, și că numai în acele locuri recoltează din belșug pentru arta lui unde istorisirea poetului aduce laolaltă mulțime de corpuri admirabile, în poziții frumoase, într-un cadru artistic, fie chiar fără ca poetul să le zugrăvească cîtuși de puțin. N-avem decât să luăm bucată cu bucată întreaga serie de tablouri propuse de Caylus, după Homer, și vom găsi în fiecare o dovadă a adevărului acestei observații.

îl las deci într-ale sale pe conte, cu pretenția lui de a face din paleta pictorului piatra de încercare a poetului și caut să explic mai de aproape maniera lui Homer.

Spuneam că pentru un singur lucru Homer are de obicei o singură trăsătură. O corabie este pentru el când «corabia cea neagră», când «cea scobită», când «cea iute» și numai excepțional «cea neagră cu multe rînduri de vîsle». Mai departe nu merge în zugrăvirea corăbiei. În schimb, din îmbarcarea pe corabie, din navigarea ei, din tragerea ei la fîrm, face un tablou așa de minuțios, încît pictorul, dacă ar vrea să4 reproducă pe pînza lui, ar trebui să-l descompună în cinci sau șase tablouri deosebite.

Nici atunci cînd împrejurările speciale îl obligă să ne rețină privirile ceva mai mult asupra unui singur obiect, Homer nu face din acest obiect un tablou pe care pictorul să-l poată imita cu penelul. Servindu-se de nenumărate mijloace artistice, poetul reușește să ne înfățișeze acest obiect trecînd prin-tr-un șir de momente și schimbîndu-și aspectul de la un moment la altul. Pictorul trebuie să aștepte pe cel din urmă dintre aceste momente ca să ne arate complet format ceea ce la poet vedem cu ochii cum se formează. Spre exemplu, dacă Homer vrea să ne facă să vedem carul Junonei, atunci Hebe îl va înjgheha piesă cu piesă, sub ochii noștri. Vedem astfel roțile, osia, leagănul, oiștea, ștreangurile și hățurile nu așa cum se află ele deja îmbinate în alcătuirea carului, ci așa cum le îmbină mîinile Hebei ca să formeze carul. Cîte trăsături nu întrebunțează poetul numai pentru roți și cum ne indică pe rînd cele opt spițe de aramă, obezile de aur, șinele de bronz, butucii de argint! S-ar zice că roțile fiind două, descrierea lor trebuie să dureze ceva mai mult, după cum și montarea lor cere în realitate ceva mai mult timp. *Hebe puse iute de o parte și de alta a carului roțile în formă de cerc, cu cîte opt spițe de aramă în jurul osiei de fier, cu obezile de aur fără moarte și cu cercurile șinelor de bronz nituite, o minune să le privești!*

Tot de argint erau și butucii rotunzi din capetele osiei.

Leagănul întins, din chingi împletite cu aur și argint, era împrejmuit de două apărători încovoiate.

În fața lor e oiștea de argint, la capătul căreia Hebe legă jugul frumos,

tot de aur, prin care trecu mîndrele hățuri de

aur. . (Iliada, V, v. 722—731).

Vrea Homer să ne arate cum era îmbrăcat Aga-memnon? Regele regilor își va pune atunci sub ochii noștri toate veșmintele, unul după altul: tunică cea moale, pe dedesubt, mantia de gală, încălțăminte cea frumoasă, spada; și o dată gata, își ia sceptrul în mînă. Îi vedem hainele, în timp ce poetul zugrăvește acțiunea îmbrăcatului. Un altul ne-ar fi descris îmbrăcăminte pînă la ultimul ciucure și nu ne-ar fi arătat nimic din acțiune. ... *Îmbracă o tunică moale, nouă și 'frumoasă, își aruncă pe deasupra o manta mareață, își puse în picioare sandalele mîndre,*

își atîrnă pe umeri spada cu minerul de argint, apoi își luă sceptrul părintesc, nepieritor de-a pururi. (Iliada, II, v. 43—47).

Iar cînd Homer vrea să ne dea o imagine mai cuprinzătoare, mai exactă despre acest sceptru, pe care aici îl prezintă numai cu epitele «părintesc» și «nepieritor», așa cum într->alt loc, un sceptru asemănător era prezentat numai cu «ghintuit cu ținte de aur», *xpucdoic, rjXviai* Trsrcap^svov, cînd vrea, repet, să ne dea o imagine mai cuprinzătoare a sceptrului, ce face Homer? Îi zugrăvește cumva, afara de cuiele de aur, și măciuca cioplită? Asemenea descriere ar merge într-o carte despre blazoane nobiliare, pentru a servi mai tîr-ziu la confecționarea unui sceptru identic. Și cu toate acestea, sînt sigur că mulți moderni ar fi făcut într-adevăr o astfel de descriere heraldică în convingerea sinceră că, procedînd așa, creează un adevărat tablou poetic, de vreme ce poate fi

119

reprodus de un pictor. Dar ce-i pasă lui Homer că pictorul nu se poate ține de el? În locul unei descrieri, el ne dă istoria sceptrului. Mai întîi acesta e în lucru la Vulcan; apoi strălucește în mîinile lui Jupiter; după aceea cinstește vrednicia lui Mercur; pe urmă devine buzduganul de comandant al războinicului Pelops; apoi toiag păstoresc al pașnicului Atreu ș.a.m.d.

... Ținîndu-și sceptrul pe care-l făuri meșterind

Hefaistos.

Aceasta-l dăruie lui Zeus, puternicului fiu al lui

Cronos.

Zeus îl dădu crainicului zeiesc, omorîtorul lui

Argus.

Hermes îl dete lui Pelops, cel ce știe să strunească

telegarii;

Pelops îl dădu lui Atreu, păstor de popoare;

Atreu, murind, îl lăsă moștenire lui Tyeste, cel

mai bogat în turme, care, la rîndu-i, îl lăsă lui

Agamemnon,

pentru ca acesta să-l poarte și să domnească peste

multe insule și peste toată Argolida.

{Iliada, II, v. 101—108).

Astfel pîna la urmă ajung să cunosc sceptrul acesta mai bine decît dacă pictorul mi l-ar fi expus în fața ochilor sau dacă un al doilea Vulcan mi l-ar fi dat în mînă. Nu m-aș mira să descopăr că vreunul dintre vechii comentatori ai lui Homer a văzut și admirat în acest pasaj o perfectă alegorie a originii, dezvoltării, întăririi și, în cele din urmă, a transmiterii pe cale ereditară a puterii regale în societatea omenească. E drept că aș surîde dacă aș citi că Vulcan, care a lucrat sceptrul, înseamnă — în calitatea lui de simbol al focului, al elementului indispensabil conservării omului — satisfacerea în genere a necesităților care au împins pe primii oameni să se supună unui singur; că cel dintîi rege, fiu al timpului (Ζερίτ Κρoυvα), a fost un bătrîn venerabil care a poftit să-și împartă puterea cu un bărbat isteț și bun de gură, cu un anume Mercur (Ατκρ6πw 'ΑpyείτᾱvΤΤ)), ba chiar să i-o încredințeze toată; că într-o vreme cînd tînărul stat a fost amenințat

de dușmani dinafară, istețul vorbitor i-a trecut puterea supremă celui mai viteiz războinic(rieXo7i!.

τCXY] ^oτ7το)); că războinicul ceL viteaz, după ce a respins pe dușmani și a pus țara la adăpost de pri-

mejdii, a putut s-o lase în mîinile fiului său, care, fiind un ocîrmuitor iubitor de pace și un bun păstor

al noroadelor sale (τοι πjv Xatov), le-a deprins să trăiască în belșug și huzur, ceea ce, după moartea sa,

a dat celui mai bogat dintre neamurile lui (uoXupav i ©UECTTY)) puțința de a. dobîndi prin daruri și

corupție acea putere care pîna atunci se obținea numai prin încrederea poporului și era socotită de cei

ce-o merita mai mult ca o povară decît ca o cinste; și, după ce-a cumpărat-o astfel, ortomanul a făcut

din ea un fel de moșie inalienabilă a familiei sale. Mi-ar veni să zîrnesc citind această interpretare,

totuși prețuirea mea pentru un poet căruia i se pot atribui atîtea lucruri n-ar face decît să crească. Dar

rtoaite astea nu sînt în drumul meu. Acum consider această istorie a sceptru-lui ca un simplu procedeu

artistic cu ajutorul căruia autorul ne înduplecă să zăbovim în fața unui obiect izolat, fără să recurgă

pentru aceasta la o descriere sistematică și plicticoasă. La fel și cînd Abile jură pe sceptrul lui să se

răzbune pe afrontul pe care i l-a făcut Agamemnon, Homer ne povestește istoria acestui sceptru. Iată-l

înverzind în munți; toporul îl desprinde de trunchi, îl curăță de frunze și coajă și-l pregătește să slu-

jească judecătorilor poporului, ca semn al demnității lor divine.

„Pe acest sceptru, din care niciodată nu vor mai da nici frunze, nici ramuri,

de cînd a fost tăiat de pe trunchiul său din

munți;

si nici nu va mai înfrunzi, după ce securea l-a despuiat de foi și de scoarță;

iar acum îl poartă în mîinile lor fiii aheilor;

împărțitori de dreptate, care păzesc legile date

de Zeus . . . (Iliada, I, v. 234—239).

Ceea ce-și propune Homer în ultimele două pasaje citate nu era atît să descrie două toiege

deosebite ca formă și ca materie, ci mai mult să ne dea o imagine concretă a puterii diferite pe care

fiecare toieg o simbolizează. Primul, operă a lui Vulcan; al doilea, cioplit în munte de o mînă

necunoscută; primul, o moștenire într-o familie de neam; al doilea, venit s-ajungă în mîinile oricui;

primul întinde stăpînirea unui monarh peste insule multe și peste întreaga Argolidă; al doilea e purtat

de un grec din mijlocul grecilor, căruia i s-a încredințat, cum s-a încredințat și altora ca el, paza legilor.

Între cele două simboluri e aceeași distanță careul desparte pe Agamemnon de Ahile și pe care Ahile

însuși, oricît de orbit de mînia lui, nu se poate împiedica să n-o recunoască.

Dar nu numai atunci cînd împletește în aceste descrieri asemenea idei mai adînci, ci și atunci cînd n-

are de lucrat decît simpla imagine a unui obiect, Homer va împrăstia diversele trăsături ale imaginii

într-un fel de istorie a obiectului. În modul acesta, diferitele părți ale obiectului, care în natură stau una

lîngă alta, în tabloul poetului, tot așa de natural urmează una după alta și țin pasul cu mersul povestirii.

De exemplu, vrînd să ne zugrăvească arcul lui Pandarus, un arc de corn, de o anumită lungime, bine

șlefuit și cu amîndouă extremitățile îmbrăcate în foiță de aur, cum procedează poetul? Ne înșiră așa,

sec, toate aceste caracteristici, una după alta? Nici vorbă! Asta ar însemna că inventariază acest arc, că

face o dare de seamă despre el, dar nu că-l zugrăvește. Homer începe cu vânătoarea țapului sălbatic, din coarnele căruia a fost făcut arcul. Pandarus îl pîndește între stînoi și-l doboară. Coarnele erau de o mărime extraordinară, de aceea se gîndește să-și facă din ele un arc. Le dă în lucru, meșterul le împreună, le șlefuieste, le ferecă. Și astfel, așa cum am mai spus-o, vedem la poet cum se înfiripă treptat obiectul pe care la pictor nu-l putem vedea decît isprăvit.

... *Un arc frumos netezit, din coarnele unui săltăreț țap sălbatic, pe care-l pîndise chiar el și-l lovise în piept, în*

clipa cînd se năpustea la vale pe-o viroagă stîncosă.

Țapul s-a răsturnat pe pietre. Din frunte i se desfăcea o pereche de coarne lungi de șaisprezece palme.

Un meșter dibaci le-a înădădit unul cu altul, le-a șlefuit bine peste tot și le-a ferecat vîrfurile în aur.

(*Iliada*, IV, v. 105—111).

N-aș mai termina dacă ar fi să citez toate exemplele de acest gen. Oricui cunoaște bine opera lui Homer îi Vor veni în minte cu duimul exemple similare.

XVIII

(...) Dar bag de seamă că insist asupra unor mărunțișuri, ca și cum aș vrea să uit de scutul lui Ahile, faimosul tablou pentru care în primul rînd, și încă din antichitate, Homer a fost socotit un dascăl al pictorilor. Un scut, se va spune, nu e oare și el un obiect material a cărui descriere în părțile lui juxtapuse n-ar trebui îngăduită poetului? Și totuși acest scut a fost descris de Homer în peste o sută de splendide versuri, în care materia scutului, forma lui, figurile toate cîte-i umplu suprafața enormă sînt prezentate cu atîta minuțiozitate și precizie, încît nu le-a fost greu unor artiști moderni să facă un desen conform în toate punctele cu descrierea.

La această obiecție specială răspund că ... am răspuns cu anticipație. Anume că Homer zugrăvește scutul nu ca pe un scut terminat, ci ca pe unul care atunci se face.

Poetul se servește și de data asta de procedeul ingenios prin care schimbă întinderea spațială a subiectului său într-o succesiune temporală, trans-formînd astfel pictura fastidioasă a unui obiect în tabloul plin de viață al unei acțiuni. Nu scutul îl vedem, ci vedem cum divinul meșter îl lucrează. Se apropie de nicovală cu ciocanul și cu cleștele, și, după ce făurește din metalul brut plăcile care vor alcătui scutul, figurile destinate să-l împodobească prind relief una după alta, sub ochii noștri, din arama bătută cu ciocanul. Și pînă cînd nu e gata totul, o clipă nu ne luăm privirile de la ceea ce se lucrează. Acum e gata, și admirăm opera, dar o admirăm în cunoștință de cauză, în calitate de martori oculari, care au văzut cum s-a făcut.

Nu același lucru se poate spune și despre scutul lui Eneas, la Virgiliu. Poetul latin, ori nu și-a dat seama de meșteșugul iscusit al modelului său, ori i se părea că lucrurile pe care voia să le închipuie pe scut erau de așa fel, încît nu puteau să fie executate sub ochii noștri. Erau niște prorociri pe care desigur nu se cuvenea ca zeul să le tălmăcească în fața noastră, așa cum face poetul după aceea.

Profețiile, întrucît sînt profeții, cer un limbaj mai acoperit, în care personajele viitoare, de care e vorba, nu sînt arătate pe numele lor adevărat. Pentru Virgiliu însă, poet și om al Curții, tocmai aceste nume erau aici, după toate aparențele, lucrul cel mai important. Dar dacă asta-l scuză, nu înlătură și impresia urîță pe care o produce devierea lui de la calea pe care mersese Homer. Cititorii cu un gust mai fin îmi vor da dreptate. Pregătirile pe care le face Vulcan înainte de a se apuca de lucru sînt cam aceleași, la Virgiliu ca și la Homer. Dar în vreme ce la Homer vedem nu numai pregătirile de muncă, ci și munca însăși, Virgiliu, după ce ni-l arată mai ales pe zeu ocupat împreună cu ciclopii săi,

Dau formă unui scut uriaș... Unii umflă și dezumflă de aer foalele vîntoase.

Alții călesc în băltoacă arma care sfîrîie. Auie hruba de nicovale izbite.

Aceia își ridică pe rînd brațele în cadență, cu putere mare, și întorc cu cleștele-nclăștat bucata de metal.

(*Eneida*, VIII, v. 447—454).

lasă brusc să cadă cortina și ne transportă pe o

scenă cu totul alta, de unde încet-încet ne duce în

123 valea în care Venus, cu armele care au fost ter-

minate în acest timp, ajunge La Eneas. Zeița le reazemă de trunchiul unui stejar și, după ce eroul le admiră și le răsadmira, le tot pipăie și le tot încearcă, se pornește și zugrăvirea scutului, care prin veșnica repetare a lui *iată ici, iată colea, lingă asta se află, nu departe se vede* . . . devine așa de lîncedă și de plicticoasă, încît a fost nevoie de toate podoabele poetice pe care un Virgiliu era în stare să i le dea, ca să nu ni se pară de nesuferit. Afară de asta, dat fiind ca această zugrăvire nu e făcută nici de Eneas, care se delectează numai privind figurile, fără să le cunoască tîlcul¹, nici de Venus, deși ea cunoștea fără îndoială soarta viitoare a iubiților ei nepoți, tot așa de bine ca și mult îngăduitorul ei soț, ci e făcută direct de poet, rezultă că acțiunea, în tot acest timp, stă vădit pe loc. Nici unul din personajele epopeii nu ia parte la cele descrise: de asemenea faptul că scutul înfățișează un lucru sau altul nu are nici cea mai mică influență asupra celor următoare. La fiecare pas mijeste isteția curteanu-lui care-și gătește subiectul cu fel de fel de aluzii lingușitoare, dar nu găsim acel geniu major care se bizuie numai pe forța organică a operei sale și disprețuiește accesoriile pentru a trezi interesul. Scutul lui Eneas este prin urmare un adaos, intercalat cu scopul unic și exclusiv de a măguli trufia națională a romanilor, un rîuleț venit din alte părți, pe care poetul îl abate în fluviul său, ca să și-l facă ceva mai năvalnic. Scutul lui Ahile este, dimpotrivă, produsul firesc al unui sol roditor. Era nevoie de un scut, un zeu îl face, și, cum dintr-o mîină divină nu putea ieși un obiect lipsit de grație, scutul va trebui să aibă ornamente. Artă însă constă în a trata aceste ornamente ca simple ornamente, spre a ni le prezenta numai aduse de subiect, iar acest lucru nu se putea face decît în maniera lui Homer. Homer pune pe Vulcan să meșterească ornamentele, pentru că și în timp ce acesta trebuia să facă un scut, care să fie demn de opera unui zeu. Virgiliu, din contră, îl pune să facă un scut> fiindcă îi trebuie

¹ *Eneia*, VIII, v. 730.

ornamentele, acele ornamente atît de importante pentru el, încît le consacră o descriere specială, după ce scutul fusese de mult isprăvit.

XIX

Se cunosc obiecțiile pe care Scaliger-tatăl[^] Per-rault, Terrasson și alții le aduc scutului lui Homer. Tot așa de cunoscute sînt și răspunsurile pe care le-au dat Dacier, Boivin și Pope. Mi se pare însă că aceștia din urmă merg uneori prea departe și, din exces de încredere în dreptatea cauzei lor, susțin niște lucruri care sînt tot atît de greșite pe cît de puțin contribuie la justificarea poetului.

Spre a combate obiecția principală, anume că Homer umple scutul cu atîta sumedenie de figuri, cîtă n-ar putea să încapă pe suprafața acestuia, Boivin s-a apucat să-l deseneze respectînd proporțiile necesare. Ideea lui de a dispune diferitele scene în cercuri concentrice este foarte ingenioasă, deși cuvintele poetului nu fac cea mai mică aluzie la așa ceva și de altfel nu se găsește nici o urmă care să confirme că anticii ar fi avut scuturi împărțite în felul acesta. Dat fiind însă că Homer însuși numește scutul *mxkoTOXvTocrs&sSat-SocX[AŁvov*, scut lucrat cu mult meșteșug pe toate părțile, eu aș fi recurs mai degrabă și la suprafața concavă, pentru a cîștiga mai mult spațiu: este știut că artiștii antici nu lăsau goală această față, dovadă scutul Minervei, cizelat de Fidias. Dar Boivin nu numai că nu s-a folosit de această posibilitate, dar a mai și sporit, fărăjă fie nevoie, numărul figurilor cărora trebuia să le găsească loc în acest spațiu, scindînd în două sau chiar în trei tablouri deosebite ceea ce la Homer formează evident un singur tablou. Știu bine ce l-a îndemnat s-o facă, dar n-ar fi trebuit s-o facă, și în loc să-și dea osteneala să satisfacă cererile adversarilor săi, era mai bine să le demonstreze că aceste cereri erau neîndreptățite.

Un exemplu mă ajută să fiu mai clar. Cînd ¹²⁵ Homer spune despre o cetate:

O mare mulțime se îngrămădea în piață. Doi oameni se certau din pricina unei despăgubiri pentru un omor. Unul susținea c-a plătit-o, celălalt tăgăduia c-a primit-o.

Amîndoi cereau ca judecătorul să pună capăt sfadei.

O parte din mulțime ținea cu primul, alții sprijineau pe-al doilea. Crainicii se sileau isă-i liniștească. Bătrîni judecători, așezați în cerc sacru, pe lespezile tocite, luîndu-și sceptrele de la crainici, cu ele în mîină, se ridicau pe rînd si-si rosteau sentința.

Doi talanți de aur se aflau în mijlocul adunării, răsplata aceluia care avea să facă mai bine dreptate.

(*Iliada*, XXVIII, v. 497—508).

cred că n-a avut de gînd să ne dea decît un singur tablou, acela al unui proces public în care se dezbate

dacă a fost plătită sau nu o amendă considerabilă, în urma săvârșirii unui omor. Artistul care vrea să trateze acest subiect nu poate să utilizeze deodată decît un singur moment al subiectului: fie momentul acuzării, fie al audierii martorilor, fie al pronunțării sentinței, fie oricare alt moment anterior, ulterior sau intermediar față de cele menționate, care i s'ar părea mai adecvat. Artistul condensează în acest mic moment cît mai multe elemente și îl redă cu toată puterea de iluzionare pe care o posedă arta sa, atunci cînd e vorba de înfățișat obiecte vizibile, putere pe care poezia n-o are. La o nesfîrșită distanță în urma pictorului, sub acest raport, poetul, care are de pictat ou vorbe același subiect și care vrea să izbutească totuși cît de cît, ce poate să facă altceva decît să se servească și el de propriile sale avantaje? Care-s acestea? Libertatea de a se întinde atît asupra celor petrecute înainte, cît și asupra celor petrecute după momentul înfățișat în opera de artă plastică, precum și puțința de a ne arăta astfel nu numai ceea ce ne prezintă artistul, dar

127

și ceea ce el nu poate decît să ne facă să ghicim. Numai slujindu-se de această libertate și de această puțință, poetul îl poate egala din nou pe artist. Operele lor atunci se aseamănă mai mult, cînd efectul uneia e tot așa de puternic ca și efectul celeilalte, și nu atunci cînd una aduce sufletului, pe cale auditivă, nici mai mult nici mai puțin decît poate cealaltă să înfățișeze ochiului. După acest principiu ar fi trebuit să judece Boivin pasajele din Homer, și în acest caz m l-ar mai fi împărțit în atîtea tablouri cîte momente a crezut că distinge. E adevărat că nu pot fi băgate într-un singur tablou toate cîte le spune Homer: acuzarea și apărarea, depozițiile martorilor și strigătele norodului dezbinat, străduințele aprozilor de a potoli zarva, hotărîrile judecătorilor-arbitri, toate acestea sînt lucruri care urmează unul după altul și nu pot să stea în spațiu unul lingă altul. Totuși ceea ce tabloul nu cuprindea în act (*actu*), ca să mă exprim în termeni scolastici, conținea însă în mod virtual (*virtute*), și, pentru poet, singurul mijloc veritabil de a reda prin cuvinte un tablou material este să asocieze ceea ce e virtual cu ceea ce este, de fapt, vizibil, și să nu se lase îngădit de limitele artei plastice, înăuntrul căreia poate cel mult să enumere elementele unui tablou, dar nicidecum nu poate crea un tablou poetic.

După același sistem al său, Boivin împarte în trei tablouri diferite zăgăvirea cetății asediate. Ar fi putut tot așa de bine s-o împartă și în douăsprezece, fiindcă din moment ce nu pricepea spiritul poetului și-i pretindea să se supună unităților tabloului material, Boivin ar fi putut să găsească în tabloul lui Homer mult mai multe violări ale acestei unități, încît devenea aproape o necesitate ca pentru fiecare trăsătură în parte a poetului să se găsească un loc aparte pe suprafața scutului.

După părerea mea, însă, Homer nu are în totul mai mult de zece tablouri diferite pe scutul întreg, fiecare din ele începînd cu ev u-ev e'suf's, sau ev S£ sau ev 8' e-ri&st., sau ev Se TratkXXXe 'Ajj- ț (acolo el înfățișă, acolo făcu, acolo puse.

acolo Șchiopul plăsmui). Unde nu există aceste cuvinte introductive, nu avem de ce să admitem un tablou deosebit; și, dimpotrivă, tot ce e cuprins între două începuturi de-acestea trebuie considerat ca un singur tablou, căruia nu-i lipsește decît concentrarea aceea convențională într-un singur moment, la care dealtfel poetul nu era de loc obligat. Mai mult încă, dacă ar fi adoptat-o, dacă ar fi respectat-o cu strictețe, dacă n-ar fi lăsat să-i scape nici o trăsătură, care să nu se poată încadra acestei concentrări în cazul unei efective reproduceri plastice, cu un cuvînt dacă s-ar fi conformat întocmai dorințelor celor care-l critică, e adevărat că acești domni n-ar mai fi avut ce să-i reproșeze, dar totodată nici un om de gust n-ar mai fi găsit în fapt ce să-i admire.

Pope nu numai că s-a declarat de acord cu împărțirea și cu desenul lui Boivin, dar și-a mai închipuit și că aduce ceva în plus, cu totul deosebit, dacă dovedește că fiecare din aceste bucăți de tablouri este făcută după regulile cele mai riguroase ale picturii care se obișnuiește în zilele noastre. Contrast, perspectivă, cele trei unități, toate le descoperea el aici, aplicate perfect, deși știa foarte bine că, după mărturii demne de crezare, pictura de pe vremea războiului troian era în fașă. Ar trebui admis deci, fie că Homer, grație geniului său divin, a depășit ceea ce pictura de pe atunci era în stare să facă și a anticipat realizările ei de mai tîrziu, fie că acele mărturii de care am pomenit, nu sînt chiar atît de vrednice de încredere, îneît să nu le poți prefera dovada concretă a scutului artistic. Prima ipoteză va găsi poate vreun binevoitor care s-o creadă, a doua însă nu va convinge pe nici unul dintre cei care au despre istoria artelor și alte cunoștințe decît cele culese din simplele însemnări ale istoriografilor. Căci sîntem încredințați că pictura pe timpul lui Homer era de-abia în leagăn, nu numai fiindcă așa spune un Pliniu sau altul ca el, ci mai ales pentru că, avînd în vedere operele de artă pe care anticii le menționează, ne dăm seama că, multe veacuri după aceea, ea încă nu ajunsese cu

128

mult mai departe, și, de exemplu, tablourile lui Polygnotus n-ar fi putut, nici vorbă, să treacă proba pe care Pope credea că-o pot înfrunta cu succes tablourile de pe scutul lui Homer. Din descrierea așa de minuțioasă pe care Pausanias ne-a lăsat-o despre cele două mari opere ale lui Polygnotus, de la Delfi, se vede limpede că erau lipsite de orice perspectivă. Această parte a artei picturale era cu totul necunoscută celor vechi, și argumentele pe care Pope le aduce spre a dovedi că Homer avea o idee despre perspectivă nu demonstrează altceva decât că Pope însuși nu era bine lămurit asupra ei: «Homer, spune el, nu se poate să fi fost străin în materie de perspectivă, pentru că știe să exprime depărtarea unui obiect față de celelalte. El observă, de exemplu, că iscoadele stau ceva mai departe decât celelalte personaje și că stejarul sub care se pregătește prîn-zui secerătorilor se află la o parte. Tot ce spune despre valea presărată cu turme, cu colibe și cu staule este în mod vădit un mare peisaj redat în perspectivă. Un argument cu caracter general poate fi scos din mulțimea de personaje de pe scut și care nu pot să fie înfățișate toate în mărimea lor deplină; de unde rezultă aproape neîndoiește că arta de a micșora obiectele după regulile perspectivei era deja cunoscută în vremea aceea». Numai că simpla imitare într-un tablou a acelui fenomen optic știut de toată lumea și care face ca un obiect să pară cu atât mai mic, cu cât e mai departe, nu înseamnă de loc aplicarea perspectivei. Perspectiva cere un punct de observație unic, o linie a orizontului fixă, și acestea lipseau în tablourile antice. În tablourile lui Polygnotus, suprafața solului nu era orizontală, ci se ridica așa de tare spre fundul tabloului, înfățișând personajele, în loc să pară, așa cum ar fi trebuit, că stau unul în spatele celuilalt, păreau că stau unul deasupra celuilalt. Și dacă acest fel de a așeza diferitele personaje și grupurile lor era un procedeu generalizat, așa cum se poate deduce din vechile basoreliefuri, în care cei din spate stau totdeauna mai sus ca cei din față și parcă sînt deasupra lor, atunci e natural să presupunem același lucru și în descrierea lui Homer și să nu mai ciopîrțim inutil acele tablouri ale sale, care, astfel privite, formează un tot unitar. Prin urmare, cele două scene din cetatea cea pașnică, pe străzile căreia trece un vesel alai de nuntă, în timp ce în piață se judecă un proces important, nu au nevoie de două tablouri. Homer a putut foarte bine să le conceapă într-unui singur, închipuindu-și că privește toată cetatea de la o înălțime așa de mare, încît vedea în aceeași priveliște și străzile și piața.

Părerea mea este că nu s-a ajuns la adevărata perspectivă decât trecîndu-se mai întîi prin pictura de scene și, chiar atunci dnd aceasta atinsese desăvîrșirea, aplicarea regulilor perspectivei pe o singură suprafață rămînea totuși un lucru greu, de vreme ce unele tablouri descoperite mai tîrziu printre antichitățile de la Herculaneum prezintă încă greșeli de perspectivă, așa de dese și de felurite, încît astăzi abia unui ucenic în ale picturii dacă i le-am ierta.

Dar mă voi scuti de ostentația de a-mi aduna împrăștiatele mele observații asupra unei chestiuni cu privire la care am motive să sper că *Istoria Artei*, făgăduită de domnul Winckelmann, mă va mulțumi pe deplin.

XXI

Dar nu pierde poezia prea mult dacă i se iau toate imaginile frumuseții materiale? Cine vrea să i le ia? Pentru că încercăm să-i tăiem pofta de a apuca pe un drum pe care ea socotește că va realiza asemenea imagini, cînd de fapt în felul acesta n-ar putea decât să dibuiască cu sfiială pe urmele unei arte surori, fără să atingă niciodată același țel o dată cu această soră, asta înseamnă că-i interzicem în același timp și orice altă cale pe care arta soră, la rîndul său, n-ar putea s-o urmeze? Tot acel Homer care se abține atît de grijuliu de la orice descriere amănunțită a frumuseților fizice, și care numai o singură dată, și în treacăt, 13

ne spune că Elena avea brațe albe și păr frumos, tot Homer e acela care se pricepe să ne dea despre frumusețea ei o idee care depășește cu mult tot ce arta e în stare să plămuiască în acest sens. Să ne amintim pasajul în care Elena pășește în adunarea celor mai vîrstnici dintre troieni. Văzînd-o, venerabilii bătrîni își spun unii către alții:

Nu sînt de osîndit troienii și nici aheii cei bine-narmați că-ndură neazuri de multă vreme pentru o astfel de femeie. E într-adevăr asemenea zeitelor nemuritoare.

(*Iliada*, III, v. 156—158).

Cum poți să dai o idee mai vie despre frumusețe decât punînd judecata rece a unor bătrîni să admită că o asemenea frumusețe merită să se ducă pentru ea un război oare costă atîta sînge și lacrimi.

Neputînd s-o descrie în părțile ei constitutive, Homer ne face s-o vedem în efectul ei. Poetii să ne zugrăvească plăcerea, atracția, iubirea, extazul pe care le provoacă frumusețea, și astfel vor fi zugrăvit frumusețea însăși. Cine poate să-și închipuie că persoana iubită de Safo era o urîtenie, atunci cînd ea

mărturisește că la vederea acestei persoane își pierde mintea și simțirea? Cui nu i se va părea că vede ființa cea mai frumoasă și mai desăvârșită, îndată ce-și va imagina acel sentiment al poetei, pe care numai asemenea făptură îl poate trezi. Nu pentru că Ovidiu ne arată cu de-amănuntul frumosul corp al Lesbiei sale,

Ce umeri, ce brațe am văzut și am pipăit! Ce forme ale sinilor, făcute parcă anume să fie strînse!

Sub pieptul sculptural, ce pîntec neted! Cît de cuprinzătoare șolduri! Ce coapsă tinerească! (Ovidiu, *Amores*, I, 5, v. 19—22).

ni se pare că ne delectăm și noi privirile cu ceea ce l-a delectat pe el, ci pentru ca el face această descriere cu beția voluptății, care atîta de ușor l-a deșteaptă în noi dorința.

O altă cale pe care poezia poate iarăși să ajungă din urma arta în ce privește redarea frumuseții fizice este convertirea frumuseții în farmec. Farmecul este frumusețea în mișcare, de aceea convine mai puțin pictorului decît poetului. Pictorul poate cel mult să sugereze mișcarea, în fapt figurile sale sînt nemișcate. Prin urmare farmecul devine, la el, o schimonoseală. În poezie însă farmecul rămîne ceea ce este: o frumusețe tranzitorie, care dorim să se repete. Vine și se duce. Or, cum noi reținem în genere mai ușor și mai viu o mișcare decît simple forme și culori, farmecul în aceleași împrejurări operează asupra noastră mai puternic decît frumusețea. Tot ceea ce ne mai place și ne mișcă în portretul Alcinei este farmecul. Impresia pe care o fac ochii ei nu provine din faptul că sînt negri și focosi, ci din faptul că

Pietosi a riguardar, a mover parchi,

privesc împrejur cu duioșie și se mișcă galeși; că Amorul flutură în jurul lor și-și aruncă prin ei toate săgețile. Gura ei ne încîntă nu pentru că buzele ei, acoperite cu un roșu natural, închid două rînduri de perle alese, ci fiindcă aici se formează surîsul acela ademenitor, care, singur, deschide un paradis pe pămînt; pentru că de aici răsună cuvintele prietenoase care împlînzesc pînă și inima cea mai aspră.

Sînul său ne vrăjește nu atît fiindcă laptele și fildeșul și merele îi evocă albeața și gingășia formei, cît pentru că îl vedem unduind molcom în sus și în jos ca valurile la poalele țărmlui, cînd zefirul zburdalnic se hîrjo-nește cu marea:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte, Vengono e van, come onda al primo margo, Quando piacevole aura ii mar combatte.

Sînt încredințat că una sau două stanțe în care Ariosto ar fi condensat aceste trăsături pline de farmec ar fi fost mult mai de efect decît toate cele cinci în care el le-a împrăștiat și le-a împletit cu trăsături reci de frumusețe statică, prea didactice pentru sensibilitatea noastră.

Anacreon însuși a preferat să cadă în greșala aparentă de a pretinde pictorului un lucru imposibil, decît să nu-și înviorizeze cu farmec tabloul fetei.

Sub bărbia delicată, în jurul gîtului de alabastru, să zboare toate grațiile!

Toate grațiile, poruncește el artistului, să fluture în jurul bărbiei sale delicate și al gîtului de marmură!

Cum asta? În sensul strict al cuvintelor? Nici un truc pictural nu e capabil să execute așa ceva. Pictorul putea să imprime bărbiei rotundimea cea mai grațioasă, gropița cea mai drăgălașă. *Amo-ris digitulo impressum* — întipărirea degetului lui Amor (fiindcă acel soxo mi se pare că vrea să însemne «gnopiță») — putea să dea gîtului cea mai splendidă carnație, dar altceva n-ar mai fi putut să facă.

Mișcările acestui grumaz frumos, jocul mușchilor, care scotea la iveală acea gropiță, cînd mai mult, cînd mai puțin, farmecul propriu-zis, asta nu mai stătea în puterea lui. Poetul întrebuițează cea mai înaltă expresie pe care arta lui i-o pune la îndemînă în întruchiparea frumuseții tocmai cu scopul ca și pictorul să caute în arta sa gradul suprem de expresivitate. E încă un exemplu care confirmă observația făcută mai înainte, anume ca poetul, chiar cînd descrie opere de artă, nu este obligat să se mențină în limitele artelor plastice.

XXII

Zeuxis a pictat o Elenă și-a avut curajul să-i pună dedesubt vestitele versuri ale lui Homer, în care bătrînii încîntați își mărturisesc admirația. Niciodată pictura și poezia nu s-au luat la întrecere în condiții mai grele. Victoria a rămas în cumpănă și amîndouă meritau să fie încoronate.

După cum poetul, simțind că n-ar fi putut să

înfățișeze frumusețea în părțile ei componente,

avusese înțelepciunea să ne-o prezinte prin efectul

ei, tot așa pictorul, la fel de înțelept, o înfățișase

133 numai în părțile ei constitutive și socotise ca ne-

vrednic de arta lui să recurgă la vreun alt mijloc. Tabloul său nu cuprindea decât imaginea Elenei, stînd în picioare, goală. Era probabil aceeași Elenă pe care Zeuxis o zugrăvisese pentru cetatea Crotona. De curiozitate, să comparăm acest tablou cu acela pe care Caylus îl scoate din amintitele versuri ale lui Homer și—l propune artistului modern: «Elena, acoperită cu un văl alb, apare între mai mulți bătrîni, printre care se găsește și Priam, ușor de recunoscut după insignele puterii regale. Artistul se va sili îndeosebi să ne facă să simțim triumful frumuseții în privirile pofticioase și în toate semnele de admirație și de uimire care se citesc pe fețele acestor moșnegi reci. Scena se petrece deasupra uneia din porțile cetății. Fondul tabloului poate să fie format de cerul liber sau de clădirile mai înalte ale cetății. Primul ar fi mai îndrăzneț, dar și unul și celălalt ar fi nimerite».

Să ne închipuim acest tablou, executat de cel mai mare maestru al timpului nostru, și să-l punem alături de opera lui Zeuxis. Care va arăta mai bine adevăratul triumf al frumuseții? Tabloul lui Zeuxis, în care simți direct acest triumf, sau tabloul celălalt, în care trebuie să-l deduci din grimasele unor bărboși cărunți tulburați? *Turpe senilis amor*¹, dragostea se manifestă urît la cei bătrîni.

O privire jinduitoare prefăce o față respectabilă într-o mutră caraghioasă, și un bătrîn care lasă să se vadă poftă de om tînăr provoacă scîrba. Bătrînii descriși de Homer nu li se poate aduce această învinuire. Ceea ce simt ei este o scînteie momentană, repede înăbușită de înțelepciunea din ei; ceva ce intenționează să fie numai un omagiu pentru Elena, și nu o rușine pentru ei înșiși, care își recunosc emoția, însă adaugă îndată:

Dar totuși, oricît ar fi de frumoasă, întorcă-se cu corăbiile ei și să nu mai rămînă aici, ca o pacoste pentru noi și pentru copiii noștri

(*Iliada*, III, v. 159—160).

¹ Ovidiu, *Amores*, I, 9, v. 4.

13-4

Fără această hotărîre, ei ar fi fost niște bătrîni neserioși, ar fi așa cum apar în tabloul lui Caylus. Și spre ce-și îndreaptă ei aici privirile aprinse de poftă? Spre o figura acoperită, ascunsă sub un văl. Asta e Elena? E de neconceput pentru mine cum a putut Caylus să-i lase vălul acesta. E drept că Homer spune precis că are unul:

Indată-și puse un val alb și ieși din palat.

(*Iliada*, III, v. 141—142).

dar ca să meargă pe stradă cu el, și dacă, în *Iliada*, bătrînii își exprimă admirația, după cît se pare, înainte ca ea să-și fi luat de tot sau să-și fi dat pe spate vălul, nu era prima dată cînd o vedeau, și e de crezut că admirația pe care acum, în această împrejurare, și-o mărturisesc întîia oară nu se naște chiar acum, din contemplarea aceasta de o clipă, ci e probabil că au simțit-o adesea și în trecut. În tabloul lui Caylus nu există așa ceva. Cînd eu văd aici niște bătrîni încîntați, vreau să văd și ce-i încîntă, și nespuse mi-e uimirea cînd nu disting altceva decît, așa cum am spus, o persoană de nerecunoscut, ascunsă sub un văl, la care ei se holbează cu înfierbîntată admirație. Ce are din Elena această arătare? Vălul alb și ceva din proporțiile siluetei, atît cît se poate vedea silueta prin îmbrăcăminte. Dar poate contele n-a înțeles totuși ca și fața să fie acoperită, și pomeneste de văl numai ca de o parte din îmbrăcăminte. Dacă e așa (însă cuvintele lui: *Helene couverte d'un voile blanc*, Elena acoperită de-un văl alb, nu prea îngăduie o asemenea interpretare), se iscă în mine o altă nedumerire: în timp ce Caylus recomandă stăruitor artistului să aibă grijă de expresia de pe fețele bătrînilor, nu aruncă o vorbă despre frumusețea chipului Elenei. Frumusețea aceea decentă, care se apropia timid, avînd în ochi licărul umed al unei lacrimi de căință. Cum oare? Să fi ajuns cea mai înaltă frumusețe un lucru așa de familiar artiștilor noștri, încît să nu mai fie nevoie de nici o sugestie pentru zugrăvirea ei? S-au expresia e mai de preț ca frumusețea? Și ne-om fi deprins noi să luăm și în fața tablourilor aceeași atitudine pe care o avem în fața scenei, cînd și pe cea mai urîtă artistă o socotim prințesă fermecătoare, numai pentru că prințul ei îi declară un amor sincer și înfocat? În realitate, tabloul lui Caylus față de al lui Zeuxis este ca pantomima față de cea mai sublimă poezie.

În vechime Homer era incontestabil mai citit ca în zilele noastre. Totuși nu se găsesc menționate multe tablouri pe care artiștii antici să le fi scos din opera lui. Se pare că ei s-au folosit cu multă rîvnă numai de unele indicații ale poetului referitoare la anumite frumuseți trupesti; pe acestea le-au pictat și numai în aceste subiecte au simțit că pot rivaliza cu poetul. Afară de Elena, Zeuxis zugrăvisese pe Penelopa, iar Diana lui Apelles era Diana lui Homer în tovărășia nimfelor ei. Cu acest prilej, țin să amintesc că pasajul din Pliniu în care e vorba de aceste nimfe are nevoie de corectare. Dar a picta

acțiuni din Homer numai pentru că ofereau o compoziție bogată, contraste minunate, jocuri pitorești de lumină, se pare că asta n-a fost pe gustul artiștilor antici; și nici nu putea să fie altfel, atîta vreme cît arta se păstra în hotarele strimte ale supremei sale meniri. Pentru. îndeplinirea acestei meniri, artiștii se împărtășeau din spiritul poetului, își îndestulau imaginația cu trăsăturile lui cele mai sublime, se înflăcărau la focul entuziasmului său; vedeau și simțeau împreună cu el; și astfel operele lor deveneau niște copii ale operelor lui Homer, daer nu în felul în care pontretul e o copie a originalului, ci așa cum fiul e o copie a tatălui: îi seamănă și totuși e deosebit. Asemănarea se reduce adesea la o singură trăsătură; toate celelalte nu au altceva comun decît faptul că atît într-un exemplar, cît și în celălalt, se armonizează cu trăsătura asemănătoare.

. Dealtminteri, cum capodoperele poetice ale lui Homer au precedat toate capodoperele artistice, cum Homer a observat natura cu un ochi de pictor, înaintea unui Fidias ori Apelles, nu e de mirare că artiștii, pînă să fi avut timp să caute în natură diversele observații așa de utile artei lor, le-au găsit gata făcute în Homer, de unde le-au luat cu

136

lacomă rîvnă, pentru ca, prin Homer, să imite natura. Fidias recunoaște că versurile:

*Zise, și fiul lui Cronos făcu un semn din sprin-
cenele-i negre.*

Pletele ambroiiene ale Zeului zeilor se scuturară în jurul capului nemuritor. Marele Olimp se cutremură.

(*Iliada*, I, v. 528—530).

Îi serviseră ca model pentru statuia sa Jupiter Olimpianul și numai cu ajutorul lor reușise să creeze un chip de zeu «*propemodum ex ipso coelo petitum*», coborît parcă chiar din cer. După părerea mea, acela care nu vede în această mărturisire decît recunoașterea faptului că fantezia artistului, numai aprinsă de tabloul poetic, a fost capabilă de o plăsmuire egal de sublimă, acela trece cu vederea esențialul și se mulțumește cu ceva de ordin cu totul general, cînd, în realitate, pentru o mai întemeiată satisfacție, ni se dezvăluie aici și un fapt cu totul particular. Dacă înțeleg eu bine, Fidias mărturisește totodată că acel pasaj din Homer l-a făcut să observe pentru înțîia oară ce forță de expresie e în sprîncene, cît suflet — *quanta pars animi* — se vădește în ele. Poate același pasaj l-a îndemnat să acorde mai multă atenție părului ca să poată exprima ceea ce Homer numește un păr ambrozian. E într-adevăr sigur că, înainte de Fidias artiștii nu-și prea dădeau seama de ceea ce poate fi grăitor și cu înțeles într-o fizionomie, și mai ales neglijau valoarea expresivă a părului. Myron lăsa încă de dorit asupra acestor două puncte, după cum observă Pliniu, și tot după acesta, Pitagora Leontinul a fost primul care s-a distins printr-o tratare elegantă a părului. Ceea ce Fidias a învățat din Homer, ceilalți artiști au învățat din operele lui Fidias.

Vreau să mai dau un exemplu de acest gen, care mi-a făcut totdeauna mare plăcere. Amintiți-vă observațiile lui Hogarth despre Apollo din Belvedere. «Acest Apollo spune el, ca și statuia lui Antinous, se pot vedea amîndouă la Roma, în ace-¹³⁷ lași palat. Dar pe cînd Antinous umple de admirație pe cel care-l contemplă, Apollo îl uluiește, îl încremenește, și asta, după mărturisirile călătorilor, prin impresia a ceva supraomnesc pe care o dă înfățișarea statuii, impresie pe care îndeobște ei nu sînt în stare să și-o definească. Șă acest efect e cu atît mai uimitor, spun ei, cu cît, dacă te uiți mai de aproape, lipsa de proporție între unele părți ale statuii apare evidentă chiar pentru un ochi profan. Unul dintre cei mai buni sculptori pe care-i avem în Anglia și care a călătorit de curînd la Roma, ca să vadă aceste statui, mi-a confirmat ceea ce spuneam mai sus și mi-a precizat că picioarele și coapsele sînt prea lungi și prea groase față de celelalte părți. Și Andrea Sacchi, unul din cei mai mari pictori italieni, pare să fi fost de aceeași părere; altfel, într-un celebru tablou al său, care se află acum în Anglia și care reprezintă pe Apollo încoronînd pe compozitorul Pasquilini, nu vād de ce i-ar fi dat lui Apollo proporțiile perfecte ale lui Antinous, cînd pentru rest, zeul pare să fie într-adevăr o copie după Apollo din Belvedere. Știu că adesea descoperim chiar în opere de mare valoare cîte o parte mai neimportantă, care a fost neglijată, totuși aici nu poate fi cazul, pentru că într-o statuie frumoasă, justetea proporțiilor e una din frumusețile ei esențiale. De aici trebuie să tragem, concluzia că disproporționata alungire a acelor mădulare a fost voită, altfel era ușor de evitat. Dacă deci vom examina amănunțit frumusețile acestei sculpturi, vom judeca pe bună dreptate că ceea ce pînă acum fusese considerat ca un efect fericit și imposibil de analizat al aspectului ei general este produs de un defect aparent al unei părți». Toate acestea sînt foarte limpezi, și de mult Homer, adaug eu, înțelesese și arătase că există un aspect impunător care ia naștere prin simpla exagerare a dimensiunilor picioarelor, de la șolduri în jos. Cînd

Antenor vrea să compare statura lui Ulisse cu a lui Me-nelau, Homer îl face să spună: «Cînd stăteau amîndoi în picioare, Menelau, cu umerii săi largi, era mai răsărit; cînd amîndoi ședeau, Ulisse era cel mai arătos».¹ Dat fiind că, atunci cînd amîndoi ședeau, Ulisse cîștiga, iar Menelau pierdea în prestanță fizică, primul pîrînd mai mare, celălalt mai mic, e ușor de determinat raportul diferit pe care-l avea la fiecare dintre ei partea superioară a corpului față de picioare și șolduri. Ulisse prezenta un exces în proporțiile părții de sus, Menelau în proporțiile părții de jos.

XXIII

O singură parte nepotrivită poate să tulbure armonia celorlalte părți, armonie al cărei efect este frumusețea. Totuși pentru atîta, obiectul încă nu va deveni urît. Urîtenia rezultă și ea din mai multe părți nepotrivite, pe care e necesar să le putem cuprinde cu privirea pe toate dintr-o dată, dacă vrem să simțim contrariul a ceea ce trezește în noi frumusețea.

Prin urmare, nici urîtenia, prin natura ei, n-ar putea să fie obiect de poezie. Și totuși Homer a înfățișat culmea urîteniei în persoana lui Tersit, și a înfățișat-o expunîndu-i părțile una lîngă alta. Cum de și-a îngăduit el un procedeu pe care, cu atîta pătrundere, și l-a interzis față de frumusețe? Oare efectul urîteniei nu este și el stingherit, ca și efectul frumuseții, de o enumerare asemănătoare a elementelor componente?

Negreșit, așa se întîmplă, dar tocmai în asta se află și justificarea lui Homer. Tocmai pentru că în felul în care o prezintă poetul, urîtenia tinde să-și atenueze aspectul respingător, inerent imperfecțiunilor trupești, și totodată, din punct de vedere al efectului, își pierde oarecum caracterul ei

139

¹ *Iliada*, III, v. 210-211.

de urîtenie, tocmai de aceea poate fi întrebuițată de poet. Acesta, cînd n-o poate întrebuița în întregime pentru ea însăși, o folosește ca ingredient pentru a produce sau întări anumite sentimente complexe, ou care e obligat să ne întrețină uneori, din lipsă de alte sentimente plăcute, care să fie pure. Sentimente complexe sînt comicul și groaza.

Homer îl arăta pe Tersit urît ca să-l facă ridicol. Dar Tersit nu devine comic prin simplul fapt că e urît, fiindcă urîtenia este numai imperfecție, iar comicul e produs de contrastul dintre perfecție și imperfecție¹. Aceasta e definiția prietenului meu, la care aș adăuga că acest contrast nu trebuie să fie prea violent și prea tăios, ci valorile opuse, cum spun pictorii, să fie astfel alese ca să se poată pierde una într-alta. Înțeleptul și cinstitul Esop, deși dăruit cu urîtenia lui Tersit nu devine prin asta ridicol. A fost o prostie, ieșită din capul unui călugăr², ideea de a se atribui și autorului-om, prin mijlocirea slușeniei fizice, comicul, acel l'Xoiov al fabulelor sale instructive. Un trup diform și un suflet ales sînt ca oțelul și uleiul, care, oricît ar fi de bine amestecate, rămîn separate la gust. Nu produc un element nou. Trupul continuă să provoace dezgust, iar sufletul plăcere, fiecare de partea lui. Numai cînd trupul diform este în același timp șubred și bolnăvicios, cînd este pentru acțiunile sufletului, o piedică și o pricină de vătămări supărătoare: numai atunci dezgustul și plăcerea se contopesc. Dar ceea ce trezește în noi această contopire nu mai e rîsul, ci compătimirea, iar persoana care fără această contopire ne-ar fi inspirat doar stima, acum ne inspiră interes. Pope, pocit și plin de beteșuguri, era desigur mult mai interesant pentru prietenii săi decît frumosul și sănătosul Wicherlev. — Cît despre Tersit, așa cum urîtenia singură nu poate să-l facă ridicol, tot așa nici lipsa ei n-ar putea să-l facă. Urîtenia lui

¹ Moses Mendelssohn, *Philosophische Schriften*, t. II, p. 23.

² Interpretarea eronată a unui călugăr din Evul Mediu.

fizică, în concordanță cu cea morală, contradicția între această dublă urîciune și importanța pe care și-o dă singur; flecăreala sa răutăcioasă, care nu-i face rău decît lui însuși, punîndu-l în situații înjositoare, toate acestea sînt necesare pentru a produce comicul. Ultima condiție este caracterul neprimejdios, acel Ou (p&ocpTik6v, pe care Aristotel îl socotește indispensabil producerii comicului. Prietenul meu consideră și el drept condiție necesară ca acel contrast să fie lipsit de gravitate și să nu ne anageze la o participare prea intensă. Într-adevăr, să ne închipuim că Tersit, în loc să plătească numai cu cîteva vînatăi birfeala lui veninoasă împotriva lui Agamemnon, ar fi plătit-o cu viața, în acest caz nu ne-ar mai veni să rîdem de el, fiindcă această pocitanie de om este totuși un om, iar uciderea lui ni s-ar părea un rău mai mare decît toată slușenia și toate metehnele lui. Ca dovadă, să-i citim sfîrșitul în Quintus Calaber. Ahile regretă că a omorît-o pe Pentesilea. Frumusețea ei, scăldată în sîngele pe care atît de vitejește și l-a vărsat pentru Troia, trezește mila și stima eroului grec, iar stima și mila devin iubire. Dar clevetitorul Tersit îi face o crimă din această iubire și se pornește să declame împotriva plăcerilor dragostei, care scot din minți pînă și pe omul cel mai vrednic, *Să-l facă neînțeleător*

și pe omul care de obicei e înțeleghător
(Quintus, *Continuarea la Iliada*, I, v. 737).

Ahile se înfurie și, fără să scoată o vorbă, îl izbește așa de cumplit între obraz și ureche, îneîț nenorocitului îi țîșnesc deodată pe gură și dinții și sîngele și sufletul. Prea mare cruzime! Ahile furios și ucigaș îmi devine mai odios decît Tersit cel cîrtitor și răutăcios. Strigătele de bucurie pe care regii le înalță la săvîrșirea acestei fapte mă jignesc; eu sînt de partea lui Diomede, care a și scos spada spre a-și răzbuna ruda împotriva omo-rîtorului; sînt de partea lui, pentru ca simt că 141 Tersit e și ruda mea, ca om.

Dar să presupunem acum că ațîțările lui Tersit (contra lui Agamemnon și contra continuării războiului) ar fi dus la o răzvrătire în masă, că poporul răscolat s-ar fi întors de fapt pe corăbii și și-ar fi trădat și părăsit, căpeteniile, care ar fi căzut în mîinile unui dușman dornic de răzbunare, și că, pe mare, zeii ar fi pedepsit trădarea cu nimicirea totală a flotei și a oamenilor: cum ni s-ar fi părut atunci urîtenia lui Tersit? Dacă urîtenia inofensivă poate să fie comică, în schimb urîtenia care face rău e întotdeauna groaznică (...)

XXVI

A apărut *Istoria artei în Antichitate* a domnului Winckelmann. Nu cuitiez să fac nici un pas mai departe înainte de a fi citit axastă operă. Cine speculează asupra artei bazîndu-se numai pe idei generale riscă să ajungă la miște fantasmagoria care, mai devreme sau mai tîrziu și spre rușinea lui, vor fi spulberate de operele de artă. Cei vechi cunoșteau și ei legăturile dintre pictură și poezie, dar ei se vor fi ferit să le strîngă mai tare decît ar îngădui-o esența fiecăreia dintre ele. Felul cum au procedat artiștii antici îmi va arăta cum ar trebui să procedeze artiștii în genere, iar cînd cel care poarta făclia istoriei este un savant de talia domnului Winckelmann, speculația poate să-l urmeze fără teamă.

Cînd ai în mînă pentru întîia dată o carte importantă, înainte de a te apuca s-o citești serios, de obicei o răsfoiești, spicuind pe ici, pe colo. Eu eram curios să aflu înainte de toate părerea autorului asupra lui Laocoon, nu atît asupra valorii sale artistice, despre care s-a exprimat în altă parte, cît asupra vechimii acestei opere. De partea cui este el în această privință? De partea celor care cred că Virgiliu, în descrierea lui, a avut grupul statutar în fața ochilor, sau de partea celor care-și închipuie că artiștii au lucrat după poet?

Am fost foarte mulțumit constatînd că el nu spune nici un cuvînt despre o imitație a unei opere după cealaltă. Într-adevăr, de ce-ar fi neapărat nevoie să fie o imitație? E foarte posibil ca asemănările pe care le-am notat mai sus între descriere și sculptură să fie întîmplătoare, și nu voite. Nu este exclus ca nici una să nu fi imitat pe cealaltă, și nici măcar amîndouă să nu fi imitat unul și același model. Dacă însă istoricul de artă s-ar fi lăsat ispitit de aparența unei imitații, atunci ar fi fost obligat să se declare pentru prima, aceea a sculptorului de către poet, fiindcă el presupune că Laocoon aparține epocii în care arta la greci își atinsese apogeul, epoca lui Alexandru cel Mare.

«O soartă prielnică, zice el, care veghează asupra artelor chiar în vremuri de prăpăd, a păstrat pentru admirația lumii întregi o operă a acestei epoci artistice, care să fie o mărturie că istoria nu minte cînd vorbește de splendoarea atîtor capodopere care au fost nimicite. *Laocoon* cu cei doi fii ai săi, sculptat de Agesandru, Apollodor și Athenodor din Rhodos, datează după toate probabilitățile din această epocă, deși nu se poate indica precis, așa cum au făcut-o unii, olimpiada în care acești artiști au fost în floarea creației lor»¹.

Și adaugă într-o notă: «Pliniu nu suflă o vorbă despre timpul în care au trăit Agesandru și colaboratorii săi, dar Maffei, în explicațiile sculpturilor antice, pretinde a ști că acești artiști au fost în floare prin a 88-a olimpiadă, iar alții, ca Richardson, au subscris la această părere. Eu însă cred că Maffei a confundat pe Athenodor, unul din autorii lui *Laocoon*, cu Athenodor, unul din ucenicii lui Polyclet, și cum acesta a trăit în olimpiada a 87-a, pe presupusul său discipol 1-a așezat într-o olimpiadă de mai tîrziu. Părerea lui Maffei nu poate să aibă un alt temei».

Cu siguranță nu putea să aibă altul. Dar de ce se mărginește domnul Winckelmann doar să relateze acest pretins temei? Cade acest temei de la sine? Nu prea, fiindcă chiar fără să fie coroborat de alte temeiuri, el sprijină singur o unică posibilitate, atîta vreme cît nu se poate dovedi imposi-

¹ *Istoria artei*, p. 347.

bilitatea ca Athenodor, elevul Lui Polyclet, să fie una și aceeași persoană cu Athenodor, colaboratorul lui Agesandru. Din fericire, aceasta imposibilitate se poate dovedi, și anume prin faptul că locurile lor de naștere sînt deosebite. Primul Athenodor era, după mărturia expresă a lui Pausanias, din Clitoir, în

Arcadia; celălalt din contră, era, după spusa lui Pliniu, din Rhodos.

Domnul Winckelmann n-a ivut desigur nici o intenție când s-a gândit să se servească de acest amănunt spre a respinge definitiv ipoteza lui Maffei. E mai probabil că motivele pe care, cu indiscutabila lui competență, le deduce din măiestria operei, i s-au părut așji de serioase, încît nici nu s-a mai preocupat dacă părerea lui Maffei mai păstrează, sau nu, ceva sortii de izbîndă. El regăsește în grupul lui *Laocoon* prea multe din acele rafinamente, *argutiae*, cum le numește Pliniu, așa de caracteristice lui Lysipp, năsoekonul lor, pentru a socoti această operă ca fiindu-i anterioara.

Dar dacă e dovedit că *Laocoon* nu poate să fie mai vechi, urmează de aici că trebuie neapărat să aparțină epocii lui Lysipp, și în nici un caz unei epoci ulterioare? Lăsînd la o parte veacurile dinaintea monarhiei romane în care timp arta la greci aci se ridica, aci decădea, de ce n-ar fi *Laocoon* rodul fericit al emulației stîrnite printre artiști de pompa și dărnicia primilor împărați? De ce Agesandru și colaboratorii săi n-ar putea să fie contemporanii unui Strongylion, unui Arcesilau, unui Pasiteles, unui Posidoniu, unui Diogene? N-au fost prețuite operele acestor maestri deopotrivă cu cea ce arta a produs mai bun cîndva? Și dacă unele opere, neîndoielnic ale lor, ar fi ajuns pînă la noi, iar noi am ignora epoca autorilor lor și n-am putea-o deduce decît din arta lor, ce inspirație divină l'ar putea opri pe cunoscător să le atribuie aceleași epoci pe care domnul Winckelmann o crede singura demnă de *Laocoon*?

E adevărat că Pliniu nu precizează cînd au trăit sculptorii lui *Laocoon*. Dar, încercînd să desprind din textul întreg al pasajului respectiv dacă-i socotea printre artiștii mai vechi sau printre cei mai noi, mărturisesc că disting o mai mare probabilitate pentru ultima părere. Rămîne de apreciat. După ce a vorbit oarecum amănunțit despre cei mai vechi și mai mari maestri ai sculpturii, Fidias, Praxiteles, Scopas, și, după ce, fără nici o ordine cronologică, i-a enumerat pe ceilalți, îndeosebi pe cei din ale căror opere mai rămăsese cîte ceva la Roma, Pliniu continuă în chipul următor:

Mulți alții nu sînt cunoscuți, fiindcă în privința artiștilor care au colaborat la crearea unor opere de seamă, chiar numărul lor e o piedică în calea renumelui, gloria neputînd să aparțină unui singur, iar mai mulți neputînd să fie toți citați de fiecare dată. E ceea ce s-a întîmplat cu Laocoon, care se află în palatul împăratului Titus, operă de artă care întrece toate creațiile altor sculpturii, cît și ale picturii. Laocoon cu copiii, în acele admirabile înoclăciri ale șerpilor, a fost făcut dintr-un singur bloc de piatră de către genialii artiști Agesandru, Polydor și Athenodor din Rhodos, în colaborare. La fel, admirabilele statui care au umplut locuințele de pe Palatin ale Cezarilor au fost făcute în tovărășie de Crater și Pythodor, Polydecte și Hermolau, alt Pythodor și Artemon; numai Afrodisiu din Tralles a lucrat singur. Panteonul lui Agripa a fost decorat de Diogene Atenianul și cariatiidele care formează coloanele acestui templu sînt socotite printre cele mai alese capodopere; la fel statuile așezate pe terasa acoperișului, dar din cauza înălțimii sînt mai puțin cunoscute și lăudate. (Plinius, XXXVI, sect. 4, p. 730).

Dintre toți artiștii numiți în acest pasaj, Diogene Atenianul este singurul a cărui epocă este determinată în mod indiscutabil. El a decorat Panteonul lui Agripa, deci a trăit sub August. Totuși, dacă vom analiza mai de aproape cuvintele lui Pliniu, părerea mea este că vom găsi tot așa de indiscutabil indicată și epoca lui Crater și Pythodor, a lui Polydecte și Hermolau, a celui de-al doilea Pythodor și a lui Artemon, ca și a lui Afrodisiu 144 145 din Tralles. Vorbind despre ei, spune: *Palatinas domus Caesarum replevere prohatissimis signis* (au umplut locuințele Cezarilor de pe muntele Palatin cu admirabile statui). Întreb: Asta vrea să spună numai că palatele Cezarilor au fost umplute cu operele lor minunate, în sensul că împărații le aduseseră de pretutindeni și le adunaseră în casele lor? Firește că nu. Asta înseamnă că ei au lucrat anume pentru aceste palate ale împăraților, că ei trebuie să fi trăit pe vremea acestor împărați. Că au fost artiști din această epocă tîrzie, care au lucrat numai în Italia, se poate deduce și din aceea că nu sînt pomeniți nicăieri altundeva. Dacă ar fi lucrat în Grecia, într-un veac mai timpuriu, Pau-sanias ar fi văzut vreo operă de-a lor și ne-ar fi lăsat vreo mențiune despre ea. Ii drept că el amintește de un Pythodor, dar Hardouin greșește cînd îl consideră drept acel Pythodor din pasajul lui Pliniu. Într-adevăr Pausanias numește ayaX^a ap^atov, statuie veche, acea statuie a Junonei, operă a celui dintîi Pythodor, pe care o văzuse la Coronea, în Beoția; or, el nu dă această denumire decît operelor acelor maestri care au trăit în primele veacuri de artă încă primitivă, cu mult mai înainte de un Fidias, sau un Praxiteles. Și desigur nu cu asemenea opere și-ar fi împodobit împărații palatele lor. Și mai puțin încă este de luat în seamă cealaltă părere a lui Hardouin, după care

Artemon ar fi poate pictorul cu același nume de care vorbește Pliniu într-alt loc. Potrivirea de nume nu constituie decât o foarte slabă probabilitate, care nici pe departe nu ne dă dreptul să siluim înțelesul natural al unui pasaj care altfel nu pare să fi fost alterat.

Dar dacă e în afară de orice îndoială că Crater și Pythodor, Polydecte și Hermolau și ceilalți au trăit sub împărății ale căror palate le-au umplut cu cele mai bune opere ale lor, cred că nu li se poate fixa o altă epocă nici celorlalți artiști, la care Pliniu trece cu ajutorul adverbului «*similiter*» (la fel). Iar acești «ceilalți» sînt creatorii lui Lao-coon. Să stăm și să cugetăm. Dacă Agesandru, Polydor și Athenodor ar fi niște maeștri așa de vechi cum îi socotește domnul Winckelmann, cît

de puțin s-ar potrivi cu tît scriitor pentru care precizia expresiei nu e o vorbă goală, ca avînd nevoie să sară dintr-o dată de la acești maeștri la cei mai recenți, să facă acest salt cu un «la fel». Se va obiecta însă că acest «*similiter*» nu se referă la asemănarea de epocă, ci la altă împrejurare care a fost comună acestor maeștri, așa de deosebiți în ce privește timpul în care au trăit, într-adevăr Pliniu vorbește de niște artiști care lucraseră în tovărășie și din pricina acestei întovărășiri rămăseseră mai necunoscuți decât meritau, căci unuia singur dintre ei nu i se putea atribui onoarea unei opere colective, iar ca să fie citați de fiecare dată toți cîți colaboraseră la ea, ar fi fost prea lung (*:quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt*). În consecință numele lor, legate laolaltă, au fost date uitării. Așa s-a întîmplat cu autorii lui Laocoon, așa s-a întîmplat cu mulți alți maeștri pe care împărății i-au întrebuițat pentru palatele lor.

De-acord. Dar chiar așa fiind, rămîne foarte probabil că Pliniu n-a vrut să vorbească decât despre artiștii mai noi care au lucrat în asociație. Căci dacă ar fi vrut să vorbească și de alții mai vechi, de ce n-ar fi pomenit decât pe autorii lui *Laocoon*? De ce nu și pe alții, pe Onatas și Kalli-tele, Timocle și Timarnide, sau pe fiii acestui Ti-marhide, care lucraseră împreună cu Jupiter din Roma. Domnul Winckelmann declară el însuși că s-ar putea întocmi o listă lungă de asemenea opere mai vechi, care aveau mai mult de un tată. S-ar fi gîndit Pliniu numai la Agesandru, Polydor și Athenodor, dacă n-ar fi vrut cu tot dinadinsul să se limiteze la timpurile mai apropiate de el?

Dealtfel, dacă o ipoteză este cu aîtuț mai plauzibilă cu cît explică mai multe și mai grele neîn-țelesuri, atunci ipoteza că autorii lui *Laocoon* au trăit sub primii împărați este plauzibilă în cel mai înalt grad. Într-adevăr, dacă acești artiști ar fi lucrat în Grecia și în epoca în care îi situează domnul Winckelmann, dacă chiar grupul *Laocoon* H7 ar fi fost mai întîi în Grecia, atunci tăcerea totală

pe care grecii au păstrat-o față de o asemenea operă *Operă de frunte a întregii picturi și sculpturi*, ar fi extrem de ciudată. Ar fi de asemenea extrem de ciudat că niște maeștri așa de mari n-au mai creat nimic altceva, sau că Pausanias n-a avut ocazie să vadă în toată Grecia nici una din celelalte opere ale lor și nici pe *Laocoon*. La Roma, dimpotrivă, nu e de mirare că cea mai mare capodoperă rămîne necunoscută, și, -chiar dacă *Laocoon* ar fi fost terminat sub August, nu ar trebui să ne surprindă că abia Pliniu este primul care-l menționează, primul și ultimul. Să ne amintim numai ce spune el despre o *Venus* a lui Scopas, care se află la Roma, într-un templu al lui Marte;... „care ar fi fost un monument celebru în orice parte a lumii; dar la Roma, măreția ecîtor capodopere o ține în umbră, iar atîtea datorii și treburi îi îndepărtează pe toți de la contemplarea unor astfel de frumuseți, pentru care e nevoie de răgaz și de liniște tihnită. (Pliniu, 1, cp. 727).

Cei care vor să vadă în grupul lui *Laocoon* o imitație a lui Laocoon al lui Virgiliu vor admite cu plăcere ceea ce am spus pînă aici. Mi-a venit în minte și o altă presupunere, pe care iarăși o vor aproba. Anume, s-ar putea ei gîndi, cel care a comandat unor artiști greci să execute în piatră pe *Laocoon* al lui Virgiliu, a fost, poate, Asinius Pollio. Pollio era un prieten intim al poetului, a trăit și după moartea acestuia și se pare că a scris o lucrare proprie despre *Eneida*. Altfel de unde, dacă nu dintr-o lucrare specială asupra acestui poem, ar fi putut Servius să citeze acele observații răzlețe ale lui Pollio despre *Eneida*? Pollio era totodată un amator și un cunoscător al artei, poseda o bogată colecție de cele mai bune opere de artă antică, comanda artiștilor din timpul său altele noi, și o piesă atît de îndrăzneată cum e *Laocoon* se acorda perfect cu gustul pe care-l arăta în ale-

¹ Ad ver. 7, lib. II, *Aeneid.*, și mai ales ad ver. 183, lib. XI. Așadar, n-am greși dacă la catalogul scrierilor pierdute ale lui Pollio am adăuga o asemenea lucrare.

gerea operelor: *Ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit*¹.

Însă în timpul lui Pliniu, pe cînd *Laocoon* se afla în palatul lui Titus, colecția lui Pollio se găsea adunată, după cîte se pare, într-un loc particular, cu totul separat, așa că această ultimă ipoteză își pierde ceva din verosimilul ei. Dar de ce n-ar fi putut chiar Titus să facă ceea ce vrem noi să-i atribuim lui Pollio?

XXVII

Părerea mea că autorii lui *Laocoön* au lucrat sub primii împărați sau cel puțin că ei nu sînt desigur așa de vechi cum îi presupune domnul Winckelmann mi-e întărită de o mică informație pe care el însuși o publică pentru prima oară și care este următoarea².

«În anul 1717, cardinalul Alessandro Albani a descoperit la Nettuno, altădată Antium, într-o boltă acoperită de apa mării, un soclu de marmură neagră-cenușie, numită astăzi «bigio», care purtase o statuie și pe care se găsește inscripția următoare:

A0ANOAQPOS ArHSANAP0Y POAIOS ErTOIHSE

«Athanodor, fiul lui Agesandru, din Rhodos, a făcut». Din această inscripție aflăm că tată și fiu au lucrat împreună la *Laocoön* și e de presupus că Apollodor (Polydor) era și el un fiu al lui Agesandru, deoarece acest Athanodor nu poate să fie altul decît acela pe care-l numește Pliniu. În plus, această inscripție dovedește că Pliniu se înșală cînd pretinde că numai trei opere de artă s-au găsit pe care artiștii au scris verbul a face la timpul perfectul definit, adică *itzo* \-f^las fec.it (făcu, a făcut) și că toți ceilalți au întrebuintat din modestie timpul nedeterminat *ircoisi, faciebat* (făcea).

¹ Plinius, XXXVI, sect. 4, p. 729 - Cum el însuși era o fire pasionată, vroia ca și cei care-i priveau operele să fie la fel. a *Geschichte der Kunst*, voi. II, p. 347.

Afirmîndu-se că Athenodor din această inscripție nu poate fi altul decît acela pe care Pliniu îl amintește printre autorii lui *Laocoön*, domnul Winckelmann nu va găsi mulți care să-l contrazică. Athanodor și Athenodor sînt unul și același nume, fiindcă grecii din Rhodos se serveau de dialectul doric. Dar asupra consecințelor pe care el vrea să le scoată de aici, am de făcut unele observații. Prima consecință, Athenodor a fost un fiu al lui Agesandru, e admisibilă. Pare adevărat, deși nu incontestabil, căci e știut că au fost artiști antici care, în loc să-și dea numele tatălui, au preferat să-l adopte pe acela al maestrului lor. Ceea ce spune Pliniu despre frații Apolloniu și Tauriscus nu suferă altă explicație.

Dar altceva. Această inscripție ar contrazice în același timp afirmația lui Pliniu că nu s-au găsit mai mult de trei opere de artă pe care autorul să-și fi pus numele, urmat de verbul a face la timpul perfect [*hnoirpz* în loc de *stoU*]. Această inscripție? Dar cum o să ne facă această inscripție să aflăm ceea ce noi știam de mult din alte multe inscripții? Nu s-a găsit pe statuia lui Germanicus KAso^{iv}/)<; ... s7uob]as ? Pe așa-numita apoteoză a lui Homer: 'Ap/eAoroŧ ITCO^{CTE}? Pe vestitul vas din Gaeta: ZccXTiCCov e-Koiffae? ș.a.m.d.

Domnul Winckelmann poate să răspundă: Cine știe acest lucru mai bine decît mine? Dar, va adăuga el, cu atît mai rău pentru Pliniu. Afirmația lui este astfel contrazisă de mai multe ori și cu atît mai definitiv respinsă. Nu e așa de simplu! Cum rămîne dacă domnul Winckelmann îl face pe Pliniu să spună mai mult decît acesta a vrut să spună de fapt? Dacă, prin urmare exemplele citate nu resping afirmația lui Pliniu, ci doar acel «mai mult» pe care domnul Winckelmann l-a introdus în afirmație? Și chiar așa se și petrec lucrurile. Trebuie să citez pasajul întreg. În dedicația sa către Titus, Pliniu vrea să vorbească despre opera sa cu modestia unui om care știe mai bine decît oricine cît îi mai lipsește lucrării sale ca să fie perfecta. El găsește un exemplu remarcabil de

150

151

o astfel de modestie la greci, căroră tocmai lă criticase în treacăt obiceiul de a-și intitula cărțile cu titluri umflate și făloase, apoi continuă: *Și ca sa nu par că mă leg sistematic de greci, as vrea să mă exprim și eu ca acei întemeietori ai picturii și sculpturii care așa cum veți vedea în această carte, gravau pe niște opere definitive, pe niște opere pe care azi nu ne mai saturăm admirîndu-le, o inscripție sfioasă ca: «Apelle făcea» sau «Polyclet făcea» ca și cum operele acestea ar fi fost rodu-l provizoriu al unei arte pururi începătoare și nedeșvîrșite, ca pentru a pune pe autor la adăpostul a tot felul de critici, ca pentru a spune că autorul avea de gînd să facă unele corecturi dorite, dacă ar mai fi trăit. E o inscripție plină de modestie, care face din fiecare operă opera cea mai de pe urmă, pe care autorul răpit de soartă ar fi lăsat-o neisprăvită. Trei opere, nu mai multe, după cum cred eu, poartă inscripția cu caracter de definitivare «cutare a făcut-o» și despre acestea voi vorbi la locul și timpul său. Prin aceasta se vădea că autorul fusese mulțumit de siguranța artistică la care ajunsese, ceea ce a iscat mare pizmă față de cele trei opere. (Plinius, I, p. 5, ediția Hardouin).*

Vă rog să remarcați cuvintele lui Pliniu: *pin-gendi fingendique conditoribus* (întemeietori ai artei picturii și sculpturii), Pliniu nu spune că obiceiul de a-și semna operele la timpul imperfect era general, că a fost respectat de toți artiștii din toate vremurile; el spune precis că numai cei dinții artistă din vechime, acei creatori ai artelor plastice, *pingendi fingendique conditores*, un Apelles, un Polyclet și

contemporanii lor au avut această înțeleaptă modestie și, numindu-i numai pe aceștia, el dă limpede a înțelege, fără să mai spună altceva, ca urmașii lor, mai cu seama în timpurile mai recente, au manifestat mai multă încredere în ei înșiși.

Dar o dată admis acest lucru — și trebuie admis — inscripția descoperită, și care menționează pe unul din cei trei autori ai lui *Laocoon*, poate să fie perfect autentică, și cu toate acestea să fie adevărat și ceea ce spune Pliniu, anume că numai

n-ei opere ne-au parvenit cu inscripții în care autorii lor se servesc de timpul perfect, fiind însă bineînțeles că e vorba de operele mai vechi, din epoca lui Apelles, Polyclet, Nicias, Lysipp. Dar autenticitatea inscripției nu dovedește, cum vrea domnul Winckelmann, că Athenodor și colaboratorii săi au fost contemporanii lui Apelles și Lysipp. Mai degrabă trebuie să conchidem astfel: dacă e adevărat că printre operele măștrilor mai vechi, precum Apelles, Polyclet și alții de talia lor, n-au fost decât vreo trei cu inscripția la timpul perfect, și dacă e adevărat că aceste opere au fost numite chiar de Pliniu, urmează că Athenodor, căruia nu-i aparține nici una din aceste trei opere și care totuși se servește de timpul perfect în semnarea operelor sale, nu poate fi socotit printre acei artiști mai vechi, nu poate fi contemporan cu Apelles și Lysipp, ci trebuie așezat într-un veac mai recent.

Pe scurt, eu cred că s-ar putea adopta ca un criteriu de toată încrederea că artiștii care au întrebuințat aoristul *στοιχοῦσιν* au trăit târziu, după epoca lui Alexandru cel Mare, puțin înainte de împărații romani sau sub domnia lor. În ce-l privește pe Clemen, faptul e netăgăduit, despre Ar-chelau e foarte probabil, despre Salpion, contrariul măcar nu se poate dovedi, și la fel despre toți ceilalți, fără a excepta pe Athenodor.

Domnul Winckelmann este el însuși în măsură să judece! Totuși protestez împotriva tezei inverse. Dacă e adevărat că toți artiștii care s-au servit de *ιστοῦσιν* trebuie socotiți printre cei mai recenti, nu înseamnă că toți care s-au servit de *ιστοῦσιν* trebuie socotiți printre cei mai vechi. Și printre artiștii mai târzii a fost cu putință să se găsească unii realmente înzestrați cu această modestie care stă așa de bine unui om mare și pe care alții se mulțumesc s-o simuleze!

XXVIII

După *Laocoon*, de nimic nu erim mai curios decât să văd ce spune domnul Winckelmann despre așa-
152

numitul *Gladiator Borghese*. În legătură cu această statuie cred că am făcut o descoperire de care sîm» tare mîndru, așa cum poate fi cineva în asemenea împrejurare. Mi-era teamă ca domnul Winckelmann mi-a[^] luat-o înainte, dar nu găsesc nimic asemănător în lucrarea sa. Or, dacă era ceva care să mă facă să mă îndoiesc de realitatea descoperirii mele era tocmai neconfirmarea acestei temeri.

«Unii, spune domnul Winckelmann¹, cred că această statuie este un discobol, adică un aruncător cu discul sau cu o dură de metal, și asta era și părerea vestitului domn von Stosch, într-o scrisoare pe care mi-a adresat-o. Dar el nu luase îndeajuns în considerație atitudinea pe care ar fi trebuit s-o aibă în acest caz personajul sculptat. Cel care vrea să arunce un obiect câtă să-și dea corpul înapoi, iar în timpul aruncării toată puterea se sprijină pe piciorul drept, în timp ce stîngul rămîne în repaus. Aici însă e tocmai invers. Tot corpul e aplecat înainte și se reazemă pe piciorul stîng, în vreme ce dreptul complet destins, sta înapoi. Brațul drept este de adaos, și i s-a pus în mînă un crîmpei de lance; pe brațul stîng se vede cureaua unui scut pe care-l purta cîndva. Dacă avem în vedere că personajul ține capul și ochii în sus de parc-ar vrea să se apere de ceva care vine dintr-acolo, vom avea motive mai temeinice să socotim că această statuie reprezintă un soldat care se va fi distins într-o situație primejdioasă.

Niciodată la greci, gladiatorii nu s-au bucurat de onoarea vreunei statui, și de altfel această operă pare a fi mai veche decât introducerea luptelor de gladiatori în Grecia».

Un raționament cum nu se poate mai just. Această statuie nu e nici un gladiator, nici un discobol, ci imaginea unui războinic care, într-o situație primejdioasă, a făcut o faptă de seamă tocmai într-o astfel de poziție. Dar după ce domnul Winckelmann a ghicit așa de bine, cum de s-a oprit aici? Cum de nu i-a venit în minte războinicul acela care, exact în această atitudine, a împiedicat înfrîngerea totală a unei armate și căruia

153

¹ *Istoria ariei VII*, p. 394.

patria recunoscătoare i-a ridicat o statuie chiar în poziția aceea?

Cu un cuvînt, statuia lui Chabrias. Dovada esite următorul pasaj din *Napos* despre viața acestui general:

Și el a fost socotit printre marile căpetenii de oaste și a făcut multe isprăvi de pomină. Dar cea mai

strălucită dintre toate este stratagema născocită de el în bătălia de Ungă Teba, când a venit în ajutorul beoțienilor. Agesilau, comandantul suprem al inamicului, era sigur de victorie, fiindcă pusese pe fugă trupele mercenare. Atunci Chabrias a poruncit restului de pedestrași să nu mai dea înapoi și le-a arătat cum să stăvilească iureșul dușmanilor; proptind un genunchi în pământ, adăpostindu-se în dosul scutului și cu lancea îndreptată înainte. Surprins de aceasta nouă tactică, Agesilau n-a mai îndrăznit să înainteze și, cu semnale de trîmbiță, și-a chemat înapoi oamenii, care și porniseră la atac. Fapta lui Chabrias a făcut atîta vîlvă în toată Grecia, încît el a ținut ca statuia ce avea să-i fie ridicată de atenieni în mijlocul pieței, printr-un decret al republicii, să-l înfățișeze în faimoasa poziție. Asta a făcut ca, mai pe urmă, toți atleții și ceilalți să adopte, în statuile care li se ridicau, poza în care cîștigaseră victoria. (Nepos, *Despre bărbații iluștri*, cap. I).

Știu că cititorii vor șovăi o clipă să-mi dea dreptate, dar sper că numai o clipă. Poziția lui Chabrias nu pare identică cu aceea a statuii Borghese. Lancea întinsă înainte, *projecta hasta*, le este comună, însă *obnixo genu scuto* este explicat de comentatori prin *obnixo in scutum*: Chabrias arată soldaților cura să se sprijine cu genunchiul în scut și la adăpostul acestuia să aștepte dușmanul. Statuia, dimpotrivă, ține scutul în sus. Dar dacă s-or fi înșelat comentatorii? Și dacă acele cuvinte *obnixo genu scuto* nu trebuie grupate la un loc, ci *obnixo genu* de o parte și *scuto* de altă parte, sau legat de *projectaque hasta* care urmează. Numai să punem o virgulă după *genu*, și asemănarea între cele două poziții devine cum nu se poate mai

deplină. Statuia este un soldat „*qui obnixo genu, scuto projectaque hasta impetum hostia excipit*” (care, cu genunchiul îndoit, cu scutul și cu lancea împinsă înainte, înfruntă iureșul dușmanului) arată ce a făcut Chabrias și este statuia lui Chabrias. Ca virgula lipsește în adevăr se vede și după conjuncția — *que* legată de *projecta* și care dacă *obnixo genu scuto* ar merge împreună, ar fi de prisos; unele versiuni nici n-o mai pun.

Și forma literelor din inscripția autorului pe această statuie concordă perfect cu vechimea pe care i-am atribuit-o. Domnul Winckelmann însuși conchide că e vorba de cea mai veche dintre statuile care se găsesc actualmente la Roma și care poartă înscris numele autorului. Las pe seama ochiului său expert să hotărască dacă, din punct de vedere artistic, această statuie prezintă vreo particularitate care să se opună părerii mele. În cazul cînd ar confirma-o, m-aș putea mîndri că am dat un exemplu mai bun decît toate cele cuprinse în voluminosul infolio al lui Spence, de felul cum autorii clasici pot fi lămuriți cu ajutorul operelor de artă și viceversa.

XXIX

Servit de o lectură imensă și de cunoștințe dintre cele mai întinse și mai rafinate, domnul Winckelmann a procedat în lucrarea sa cu acea nobilă încredere a artiștilor Antichității, care-și puneau toată rîvna în executarea părților principale ale unei opere, tratînd pe cele secundare cu o neglijență oarecum premeditată, sau lăsîndu-le pe de-a-ntregul în seama cui se întîmpla.

Nu e o laudă de disprețuit că el n-a comis decît greșeli de-acelea pe care oricine le-ar fi putut evita. Ele ies la iveală la o primă și fugară citire și, dacă ne îngăduim să le desprindem, o facem doar cu gîndul de a aminti unor anumiți oameni, care-și închipuie că numai ei sînt în stare să vadă, 155 — că asemenea greșeli nu merită să fie subliniate.

În scrierile sale despre imitația în operele de artă grecești, domnul Winckelmann a și fost de cîteva ori indus în eroare de Junius, e un autor foarte înșelător. Cartea lui întreagă nu e decît un mozaic de citate, și, cum el ține totdeauna să se exprime cu cuvintele celor vechi, i se întîmplă adesea să aplice la pictură unele pasaje din scriitorii antici, care în textul de origine n-au nici în clin, nici în mîneacă cu pictura. De exemplu, cînd domnul Winckelmann arată că nici arta, nici poezia, nu pot atinge sublimul prin simpla imitație a naturii, că pentru asta atît poetul cît și pictorul trebuie să prefere imposibilul, care e și verosimil, în locul posibilului simplu, adaugă: «Posibilul și adevărul, pe care Longin le cere de la pictor, în contrast cu incredibilul pe care-L pretinde de la poet, pot foarte bine să coexiste». Dar mai bine ar fi lăsat la o parte acest adaos, care pune pe cei doi mari critici de artă într-o contradicție lipsită de orice temei. Nu e adevărat că Longin ar fi spus vreodată așa ceva. El spune ceva asemănător despre elocvență și poezie, dar nicidecum despre poezie și pictură, scrie el către prietenul său Terentian; *Nu se poate să nu știi că una își propune imaginația în retorică și alta în poezie; nici că în poezie ea are ca scop să uimească și să surprindă, iar în proză să clarifice. Și iarăși:*

într-adevăr plămuiuirea poeziei sînt pline de exagerări, care depășesc orice credibilitate, pe cînd în retorică nimic nu e mai frumos decît redarea exactă a lucrurilor și a adevărului. (Despre sublim, sect. 14, pp. 36—39, ediția T. Fabricius). Atîta doar că Junius a pus pictura în locul retoricii sau elocvenței,

iar domnul Winckelmann a citit în Junius, și nu în Longin, pasajul: *Mai ales pentru că scopul imaginației în poezie este „uimirea”, pe când în pictură este „claritatea”, cum spune același Longin. (Despre pictura celor vechi, I, cap. IV, p. 33) ș.a.m.d.* Foarte bine; cuvintele sînt, e drept, ale lui Longin, dar sensul nu.

E probabil că același lucru s-a întîmplat și cu următoarea observație a domnului Winckelmann: 156 «Toate acțiunile, zice el, și toate atitudinile figurilor grecești care nu aveau un caracter cumpătat, ci erau sau prea exaltate sau prea violente, păcă-tuiau prin ceea ce artiștii antici numeau *parenthyrsus*». Artiștii antici? Singur Junius atestă această definiție, altfel *parenthyrsus* era un termen de retorică și, așa cum pare că dă a înțelege Longin în pasajul citat, aparține poate numai lui Theodor:

In ce privește pateticul, mai există un al treilea defect pe care Theodor îl numește parenthyrsus; este o pornire nelalocul ei și lipsită de măsură, (op. cit., sect. II).

Mă îndoiesc foarte serios că acest cuvînt se poate, în genere, să fie aplicat picturii. În elocvență și poezie există un patos care poate fi împins oricît de departe fără să devină *parenthyrsus*, și numai patosul extrem, acolo unde nu se potrivește, numai acela e *parenthyrsus*. Dar în pictură patosul extrem este totdeauna *parenthyrsus*, chiar dacă împrejurările în care personajul îl manifestă ar putea să-l justifice.

După cît se pare, diversele inexactități din Istoria artei se datoresc faptului că domnul Winckelmann, spre a lucra mai repede, s-a mulțumit să consulte pe Junius în loc să meargă la izvoare. Bunăoară, cînd vrea să ne arate cu exemple că la greci, orice performanță, în orice fel de artă sau meșteșug, era cu deosebire prețuită, și lucrătorul cel mai meșter, fie și în cea mai neînsemnată meserie, putea să aspire la eternizarea numelui, aduce printre alte exemple și pe acesta: «Cunoaștem numele lui faur de balanțe sau de talgere de balanță; se chema Parthenius»¹. Se vede că domnul Winckelmann a citit numai în catalogul lui Junius cuvintele lui Juvenal la care se referă aici: *Langes Parthenic factus* (Balanțe sau talgere făcute de Parthenius). Dacă ar fi căutat chiar în Juvenal, nu s-ar fi lăsat amăgit de înțelesul dublu al cuvîin-tului lanx și ar fi descoperit din context că poetul nu vorbește de balanțe sau talgere de balanțe, ci despre farfurii sau talere și tăvi. Aname Juvenal

157

Op. dt. I, p. 136.

îl felicită pe Catul, pentru că în timpul unei furtuni primejdioase pe mare, imitînd pilda castorului care se autocastreaza cu dinții spre a-și salva viața, și-a aruncat toate lucrurile prețioase în mare ca să nu se scufunde corabia cu tot ce era pe dînsa. El descrie aceste lucruri prețioase și spune printre altele:

Nu mai stătea la gînduri să arunce argintăria, talerele lucrate de Parthenius, un ulcior pîntecos, vrednic de Folus Setila sau de nevasta lui Fuscus; după ele, si vasele cele mai mari, si nenumăratele cupe migălos cizelate, din care bea șiretul cumpărător de Olinth (Juvenal, Satire, 12, v. 43—47).

Și ce vrea să spună Juveaal altceva decît că prietenul său Catul și-a aruncat în mare toată văsăria de argint, printre altele și niște talere fin meșterite de Parthenius. «Parthenius», spune sco-liastul antic, *caelatoris nomen* (numele unui cize-lator). Însă cînd Grangeus în notele sale, adaugă la acest nume «sculptor» de *quo Plinius* (despre care amintește Pliniu), e sigur c-a scris-o așa la un noroc, fiindcă Pliniu nu pomenește nimic despre vreun artist cu acest nume.

«Da, continuă domnul Winckelmann, s-a păstrat pînă și numele curelarului, cum i-am zice astăzi, care a căptușit cu piele scutul lui Ajax». Dar nici asta n-a luat-o din cartea la care își trimite cititorii, adică din Viața lui Homer, de Herodot. Aici sînt citate, e drept, versurile din *Iliada*, în care poetul dă numele de Tychios unui șelar, dar tot aici se spune explicit că așa se chema de fapt un șelar, cunoscut de-al lui Homer, căruia acesta i-a introdus numele în opera sa în semn de prietenie și recunoștință.

El mulțumi curelarului Tychios, care-l primise la Neon, în atelierul său, făcîndu-l să figureze în aceste versuri din Iliada:

Ajax păși înainte, purtînd un scut asemenea unui turn, un scut de aramă căptușit cu pielea a șapte boi si lucrat pentru el de meșterul Tychios, cu mult cel mai bun dintre curelari și avînd casă în

158

Hylea. (Herodot, Viața lui Homer, p. 756, ediția Wessel).

Este tocmai contrariul a ceea ce vrea să ne încredințeze domnul Winckelmann. Numele curelarului care făcuse scutul lui Ajax era de mult așa de uitat, încît poetul a putut în toată voia să-i pună un nume străin.

Diferite alte mărunte greșeli sînt simple scăpări ale memoriei sau privesc lucruri pe care autorul le relatează numai ca explicații secundare. Cîteva exemple:

Nu Bachus, ci Hercule e zeul pe care Parrhasias se laudă că l-a pictat cu înfățișarea cu care i se arătase mai înainte. Tauriscus nu era din Rhodos, ci din Tralles, în Lidia.

Antigona nu este prima tragedie a lui Sofocle.

Dar nu vreau să mai lungesc această înșiruire de fleacuri. E drept că n-ar putea fi interpretată ca o manie de critic. Însă cei care cunosc înalta considerație pe care o am pentru domnul Winckelmann ar putea s-o ia drept o formă pedantă de lingușire.

Traducere de LUCIAN BLAGA

III

FRIEDRICH NIETZSCHE

ȘI AFIRMAREA UMANULUI PRIN ARTA

Imaginea pe care contemporaneitatea o are despre Nietzsche reprezintă un portret ce necesită numeroase rețușări spre a nu înfățișa un chip deformat pînă la nerecunoaștere. Desigur, nu este vina noastră, dacă suferința, indignarea și dreapta revoltă provocate de ororile și atrocitățile unor evenimente, în care cuvintele «fascism» și «Nietzsche» au fost adesea rostite împreună, ne-au împiedicat și, psihic ne împiedică încă, apropierea cu obiectivitate și luciditate științifică de esența gândirii acestui visător solitar. Prudența este justificată pentru că oricînd se pot găsi minți dispuse să răstălmăcească în folosul unor scopuri subumane cele mai nobile idei, să folosească leacul, altfel dozat, ca otravă, sau coup-papier-ul, uitat între paginile cărții, drept pumnal.

Cam aceeași radicală și brutală răsturnare de sens și finalitate au suportat — din partea fascismului - și ideile, mai exact spus, *cuvintele* lui Nietzsche. Nu e pentru prima dată în istorie cînd răul, pentru a se impune, folosește cuceririle binelui. Să ne amintim de utilizarea gândirii socratice, ca argument al unei filosofii sofistice, relativiste, sau de un Aristotel pus în slujba dogmatismului scolastic și revendicat ca argument și frînă împotriva celor mai curajoase idei ale lui Giordano Bruno și Galilei, sau, ca să revenim la epoca noastră, de ceea ce a devenit în gingăveala agramată a propagandei fasciste, spiritul pur și eterat al poeziei lui Holderlin.

Firește, nu este vorba de al prezenta pe Nietzsche ca un model de gândire progresistă, integral asimilabil, ci de atitudinea unei *gîndiri critice* care — acum cînd spiritele s-au calmat, și cînd de rătăcirile trecutului ne desparte peste un

161

sfert de veac — să judece și să cîntărească cu rigoare științifică valențele cugetării lui Nietzsche, atît de profund și multilateral implicate în filosofia multor curente și personalități ale secolului nostru. Nu suspiciunea sau indiferența stînt călăuzele acestui demers, ci încercarea — științific necesară — de a ne elibera de acele explicabile prejudecăți ce ne bruiază audierea *adevăratelor* sale idei, presupunînd *abia apoi* decizia noastră de aderare sau de respingere.

Una dintre aceste prejudecăți, cea mai apăsătoare și totodată cea mai nefondată — este aceea despre «antiumanismul cinic» al lui Nietzsche. Sursa principală, ce alimentează această viziune eronată, fiind înțelegerea greșită, superficială și «după ureche», a ideii de supraom și a sensului pe care Nietzsche îi dădea acestei noțiuni cu *conținut etic*.

Iată pentru ce, înainte de a demonstra că viziunea sa despre artă — expusă în *nuce* în *Nașterea tragediei* — se bazează pe un profund și încrezător umanism, va trebui să clarificăm — desigur, în limitele impuse de contextul de față — implicațiile filosofice și sociale ale aceluia mit al *supraomului*.

Criteriul de apreciere valorică a oricărei culturi îl reprezintă, pentru Nietzsche, înălțimea tipului uman cel mai desăvîrșit, produs și format de cultura respectivă. De aici și admirația neîarmurită a tînărului Nietzsche pentru cultura greacă, realizatoare a atîtor culmi inegalabile. În acest sens, Nietzsche vede scopul oricărei culturi în crearea exemplarelor rare ale umanității pe care — în prima perioadă a filosofiei sale — le identifică cu eroul și geniul, iar în ultima, cu supraomul. Cultura are sarcina de a netezi terenul în calea devenirii omului de geniu, are sarcina de a pregăti o castă a oamenilor de elită, ca materie primă, din care apoi, să țîșnească omul de geniu sau supraomul. Sarcina e grea, recunoaște Nietzsche, căci ea caută să învingă imperfecțiunea naturii. Omul de geniu, capodopera ei, rămîne o întîmplare, o excepție. A «forța» natura să producă cît mai multe asemenea excepții este sarcina omului de cultură. Nietzsche crede că omenirea își poate afla mîlnuirea de pericolul degenerării numai în supraom. El trebuie să fie sensul și scopul omenirii, tot ce există trebuie prețuit, comparat, confruntat, în raport cu el, în funcție de el. Supraomul întruchiează universalul, umanul ce nu există încă, dînr va exista odată cu el.

Dar pe cine reprezintă supraomul în concepția lui Nietzsche? Este greu de găsit un răspuns precis la această întrebare.

Nietzsche nu s-a exprimat totdeauna univoc și limpede în acest sens. La ori ce încercare de a umple noțiunea cu un conținut concret se iscă pericolul denaturării propriei sale viziuni. Nietzsche nu personifică niciodată supraomul, nu face din el o persoană concretă. Pentru el supraomul este o imagine colectivă, abstractă, împodobită cu veșmintele policrome produse de imaginația sa poetică. Dar Nietzsche e departe de înțelegerea mic-burgeză a supraomului ca individualitate excepțională, ca răzvrătit salvator, situat dincolo de bine și rău, cum îl vede Carlyle. De asemenea nimic n-ar fi mai greșit decît să-l identificăm pe supraom, în «stăpîn» în persoana capitalistului, după cum au încercat unii cercetători. După Nietzsche, proprietarul capitalist este inclus în rîndul turmei, a «gloatei necritice». Fugind mereu după noi bogății el este cu totul incapabil să se ridice deasupra unui orizont îngust, mercantil. Pentru Nietzsche, magnații industriei reprezintă persoane cu totul «neinteresante», care își cumpără o «mască» a educației și artei, dar care sînt mult prea lipsiți de «noblețe» pentru a-și putea subordona muncitorul, fără ajutorul unei con-strîngeri exterioare. Este problematic însăși faptul dacă acest concept al supraomului poate căpăta un caracter obiectiv, dacă poate fi cristalizat într-un tip care să fie un produs al devenirii. Supraomul ni se pare mai degrabă un «postulat în permanență», o cerință care nu se stinge niciodată, deoarece nu poate fi saturată pe deplin, un țel de care omul se poate doar apropia fără a-l atinge cîndva cu totul. Supraomul este numai în viitor. Distanța care ne desparte de el rămîne veșnic neconsumată, asemenea distanței dintre noi și orizont. El este un simbol ce indică sensul dezvoltării culturii. În orice caz supraomul nu este ceva care poate fi identificat în prezent sau în trecut. E adevărat că Nietzsche deslușește în istorie cîteva personalități strălucite care-l umplu de entuziasm ca: Homer, Cezar, Friedrich al V-lea, Cesare Borgia, Napoleon, dar ele nu reprezintă, cum ar putea părea, exemple de supraoameni, ci

doar puncte culminante atinse de umanitate plină atunci și care se apropie cel mai mult de postulatul supraomului. Ca adevăr al transcendenței umane, supraomul — remarcă P. Garnier — este în mod necesar *altul* decât omul, iar această alteritate, ca produs al unui proces de auto-depășire — 162

șire, nu este altceva decât manifestarea adevărului ființei sale. Omul nu este negat de Nietzsche, cum s-a spus adesea, el se depășește în supraom; pentru Nietzsche, *omul este un scop*. Ni se pare cu totul îndreptățită remarcă lui Mikel Dufrenne că *a dori supraomul înseamnă a face apel la om; și a presupune că omul poate înțelege acest apel înseamnă a admite că el este în stare să devină supraom, că se poate transforma destul de profund pentru a ajunge să fie el însuși. A vrea supraomul înseamnă a-l vrea în om — și unde altun-devai — și deci a vrea omul: a-l vrea atât de hotărât, într-atât de concret, încât, deși nu se poate spune ce va fi el, să întrevezi încă de pe acum ceea ce îi anunță și îi pregătește ivirea, chiar cu riscul să fi revendicat de către teoreticienii fascismului. Astfel, despre filosofia supraomului se poate spune că este melauanistă și nu că este antiumanistă; ea n-ar putea fi așa decât pentru a denunța capcanele în care umanismul a căzut într-adevăr prea frecvent¹.*

Scopul propus de Nietzsche culturii, prin modelul supraomului, deși reprezintă un îndemn pozitiv la o perpetuă acțiune și efort de auto-depășire rămâne confuz și — din punct de vedere concret istoric — irealizabil. Un ideal, pentru a putea fi atins, trebuie plasat la capătul unei evoluții posibile, al unei perfecționări progresive. Dar credința mesianică în posibilitatea apariției unei personalități min-tuitoare a omenirii, reflectă neînțelegerea condiționărilor reale ale fenomenului cultural și al apariției noilor personalități — condiționări puse prima dată în lumină, în chip științific, de către marxism.

Nu în asemenea relații utopice — departe de înțelegerea reală a fenomenelor social-istorice — stă însă virtutea de fecund cugetător a lui Nietzsche. A înfriza asupra acestui aspect al gândirii sale și a-l combate la nesfârșit, înseamnă a duce o bătălie dinaintea clăștigată și a ocoli căile de acces cele mai sigure spre contactul cu ceea ce *este și rămâne valabil* din gândirea lui Nietzsche. Acest contact, și nu agresivitatea verbală împotriva celui analizat, este scopul oricărei analize critice marxiste care, chiar atunci când folosește negația dialectică, rămâne orientată spre valorificare și depășire creatoare.

Dacă există un unghi de vedere din care personalitatea acestui filosof cu o existență de artist pribeag, torturat de

¹ M. Dufrenne, *Pentru om*, Buc, Ed. Politică, 1971, 163 p. 202,

demonul său interior, să poată fi reliefată cât mai fidel, mai nealterată de interpretările vulgarizatoare care l-au transformat într-un «caz» politic, deformându-l plin la nerecunoaștere, atunci această perspectivă ne-o dă înțelegerea lui Nietzsche în primul rând ca filosof al culturii și artei. Analizate în spiritul lor și în contextul întregii opere, ideile nietzscheene duc spre cu totul altceva decât doctrina și practica inumană a nazismului, cu toate aberațiile ei rasiale. Nimic mai străin în fond de spiritul gândirii lui Nietzsche care, dacă n-a fost niciodată un apostol al democratismului, n-a fost însă nici *naționalistul înfocat*, *exponent al ideilor reacționare ale capitalismului în expansiune* (S. Oduv). Stigmatizată astfel, nu e de mirare că opera sa de cugetare a rămas atât vreme într-o nemeritată umbră, fără a beneficia de efortul de examinare critică pe care îl merită.

Analiza modului în care Nietzsche a înțeles rolul și esența artei va fi în măsură să ne dezvăluie motivele ce l-au condus spre combaterea spiritului egalitar și democratic în cultură — poziție cu o coloratură pronunțat aristocratică, dar mult mai puțin reacționară și antiumană decât ar părea la prima vedere. Apoi, înțelegerea lui Nietzsche ca filosof în primul rând al culturii și artei, iar nu ca sociolog sau gânditor politic, cum cel mai adesea s-a făcut pînă acum va pune într-o altă lumină ideile sale și ne va prileji plasarea lor într-un context datorat de seamă spre a ajunge astfel la sensul propriu al gândirii sale, fără a ne opri doar la cuvintele, cel mai adesea metaforice.

În artă, Nietzsche a văzut împlinirea supremului moment creator al culturii. Dacă scopul întregii culturi stă în producerea geniului și supraomului, rolul acestuia este de a «reformula» lumea prin artă. Numai în creațiile artistului transpare ceva din esența ascunsă a vieții: înfățișând fenomenele realității, geniul sugerează, prin mijlocirea imaginii, frînturi din esența acestor fenomene. Creația artistică reprezintă astfel — pentru Nietzsche — primordiala activitate metafizică a vieții (metafizică în măsura în care ultima esență a lumii nu este decât artă), idee ce îl plasează pe Nietzsche în sfera de influență a concepției lieracieliene despre artă, conform căreia lumea este rodul jocului cu sine însuși a lui Aeon, joc repetat în perpetuă inconștiență și din care renaște veșnic lumea. Reprezentativ pentru concepția nietzscheană despre artă mai este apoi faptul că lumea, ca totalitate a interiorității subiective și ex-

164

165

terlorității obiective, este privită ca un «fenomen estetic», respectiv o sinteză dintre existență și neant — sinteză ce poartă numele de «aparență». Numai ca un asemenea «fenomen estetic», ca fapt de artă, lumea și existența apar ca justificate. Lumea pe care ne-o dezvăluie arta este o aparență, un joc dionisiac cu forme apolinice. Prin aceasta arta devine figura centrală a existenței spirituale iar opera individuală, mai ales tragedia, ca artefact, este doar o metaforă a jocului aparent al lumii.

În ipostaza ei pre-artistică existența este de nesuportat, dominată de *groaza și spaima* ce copleșește conștiința celui care, luînd act de absurdul existenței individuale, — devenire neconținută a individului supus nașterii, istoriei și morții, obiectivare a celor mai ireductibile conflicte și a celor mai puternice contraste — nu a ajuns încă la cunoașterea esenței lumii. Cunoaștere prin care se dezvăluie spectacolul implacabil al Voinței care creează și distruge lumea, dincolo de voința individului. Act de cunoaștere paralizant însă pentru inițiativa individuală, spaima convertindu-se în *melancolie* apatică și dezgust, deoarece individul știe că nu va putea schimba nimic din esența eternă a lucrurilor. Influența temei schopenhaueriene a neantului, ca esență a voinței, a «dorinței de moarte înscrise în întreaga existență» este aici mai mult decât evidentă. Dar, spre deosebire de Schopenhauer, Nietzsche vede în artă posibilitatea unui univers compensativ, calea salvării prin afirmația de sine. Efectul terapeutic al artei constă însă nu în plăcerea estetică ci în capacitatea ei de a face transparent jocul universal al lumii, determinîndu-l pe individ să-l înțeleagă și să-l accepte, prin aceea că îl învață să nu-și mai privească și înțeleagă individualitatea și ipseitatea ca principiu ultim. Artă are astfel misiunea de a duce la împăcarea individului cu universul. Împăcare ce are loc în trei faze: depășirea lumii *fenomenale* cu ajutorul aparenței frumoase create de *aria apolinică* (sculptura și poezia epică); desprinderea de aparență și contactul cu esența în extazul aneantizării provocată de beția *dionisiacă* (prin muzică și poezia lirică) și în sfîrșit faza sintetică a *tragediei* care îngemănînd modalitatea apolinică și pe cea dionisiacă depășește atât consolarea realizată parțial și finit în arta apolinică precum și revelarea adevărului esențial al lumii, realizată

prin depășirea individuației și contopirea cu universalul în arta dionisiacă.

Noțiunea de artă, așa cum o înțelege Nietzsche devine astfel o metaforă. Prin intermediul ei omul se identifică cu zeitatea: „omul nu mai este artist, el a devenit operă de artă”. „Forța artistică” (Kunstgewalt) a naturii se dezvăluie în individul astfel transfigurat „și caie prin aceasta a depășit • experiența morții, întrucât a transgresat principiul indivi-duației. Și cînd Nietzsche îl consideră pe individul cuprins de extazul beției dionisiace drept „operă de artă” are în vedere nu un artefact, precum obiectele expuse prin muzee. El nu este obiect al vreunei contemplări, ci un om care trăiește și acționează în consonanță cu întregul univers. Nietzsche depășește opera de artă, ca obiect, spre a o subiectiviza în mod radical instituind astfel, în concordanță cu romantismul, o nouă accepție despre artă. Corespunzător ei, scopul comportamentului artistic nu îl mai constituie opera singulară, închisă în sine și avîndu-și propriul univers, ci întreaga existență ca tragică. Nu prin contemplarea obiectelor frumoase poate fi depășită suferința individuației, groaza existențială în fața morții, ci prin transformarea individului copleșit de spaimă și suferință într-o sinteză a extazului și aparenței. O asemenea «transformare» duce la ceea ce Nietzsche va numi mai tîrziu «supraomul».

Dar, cu toate că Nietzsche privește arta drept o metaforă a depășirii eliberatoare a eu-lui rigid, iar «supraomul» drept întru-chiparea acestui eliberat și eliberator totodată, el rămîne totuși tribut ar unui individualism în singurat chiar dacă sub o formă extrem de sublimată. Și deși nu ne propune prin același «supraom» prototipul stăpînului brutal ca «om superior, setos de putere» cum s-a scris nu odată, idealul său înclină totuși spre beneficiarul asocial al unei existențe mistice, bazată pe existența de sclav a celorlalți. De aceea, imperativul „fiecare să fie propriul său supraom” glîndit ca un îndemn perpetuu la autodepășire, rămîne o simplă iluzie în raport cu o lume a cărei economie și știință hiperracionalizată și pragmatizată la maximum, se află într-un cronic echilibru instabil. Cu totul alte căi și soluții decît cele propuse de viziunea radical apolitică a lui Nietzsche, neelitare, ne-mistice, sînt necesare pentru do-blîndirea realei eliberări și emancipări a personalității umane visate de el.

Reamintindu-ne însă ce rol metafizic și existențial, de primă importanță, acorda Nietzsche artei devine mai lesne de înțeles de ce privea cu un ochi atît de critic realitatea 166

artistică a vremii sale propunînd cu o deosebită severitate — frizînd cruzimea și cinismul — măsuri menite a bara drumul oricărui nonvalori și a asigura condițiile necesare producerii de capodopere. Artă — prin valorile ei de culme — este singura ce poate reda speciei umane demnitatea ei, astfel înclt orice compromis în acest sens înseamnă pentru Nietzsche totodată o trădare a omului. Prin prisma acestui ideal trebuie înțeleasă critica distructivă la care el a supus cultura burgheză, valorile ei exaltate de idealul «filistinilor culți». Și tot din acest unghi de vedere vom putea desluși originea atitudinii sale aristocratice, avînd ca unic scop ferirea valorilor autentice de applatizare și vulgarizare.

Ridicîndu-se în apărarea culturii și valorilor artistice Nietzsche va scrie cea mai lucidă și pozitivă parte a operei sale. Ținta atacurilor sale necruțătoare (cu nimic mai puțin incisive decît imprecățiile la adresa «gloatei») o constituie pătura cultivată a burgheziei — «filistinii culți» — caracterizați prîntr-un hedonism exacerbat, pentru care arta și cultura nu reprezintă decît slujitoare ale nevoilor vieții lor meschine, a cîștigului și poftelor neîngrădite. Prin aceasta, valorile artistice și culturale promovate de ei au un puternic caracter de compromis. Le lipsește — observă Nietzsche — orientarea spre cele mai profunde probleme de viață, dorința de a pătrunde la esență. Toate valorile culturale mai de seamă sînt coborîte și applatizate în sens utilitar și hedonistic. Artă este privită ca o simplă distracție «folositoare digestiei după o masă copioasă» degradată plnă la a nu mai fi decît «un subiect de conversație de cea mai proastă calitate».

De la analiza critică a unei atari stări de lucruri pornește Nietzsche atunci cînd, ridicîndu-se împotriva vulgarității și mediocrității specifice gustului mic-burghez, decretează că arta trebuie să fie apanajul celor puțini și aleși, capabili să o înțeleagă și să o celebreze. Constatînd că acțiunea de răspîndire a culturii în pături cit mai largi (așa cum fusese practică de burghezie în acea epocă) atrage după sine o devalorizare a ei, Nietzsche observă un fenomen real. *Artă — scrie el — spre a putea pătrunde mai ușor în rîndurile filistinilor, spre a putea fi mai ușor răspîndită și „digerată” a trebuit să-și sacrifice t ate Datorile sale autentice, toate culmile, applatizîndu-se și banalizîndu-se. Iar activitatea creatoare a marilor personalități făuritoare de cultură, 167 desprins de orice scopuri mercantile sau interese personale —*

activitate pusă exclusiv în slujba omului — este plivită cu dispreț și neînfelegere. Ea se sufocă într-un climat de indiferență și reavoință». Și oare, nu surprinde Nietzsche aici — plecînd evident de la datele experienței personale — soarta tragică a artistului de geniu în societatea capitalistă a vremii sale, societatea ai căror exponenți sîni; incluși de Nietzsche fără ezitare în rîndul «gloatei» necritice, a «turmei» — noțiune ce nu are în filosofie sa nicidecum un conținut de clasă ci exclusiv tipologic. Nietzsche greșea, evident, cînd vedea în acțiunea de răspîndire a culturii în mase un rău în sine, cînd cerea artei să neglijeze condiția inteligibilității ei pentru cei mulți, dar reacția sa greșită nu pornește dintr-o «crîncenă ură față de oameni», ci de la o absolutizare neistorică a unor fapte reale, specifice epocii în care trăia. Iată de ce, a vedea în Nietzsche un apologet al disprețului față de semenii și un «mizantrop înăcrit» ni se pare o exagerare și înseamnă să nu căutăm, îndărătul cuvîntelor comune, sensul propriu pe care li-l dădea el. Ceea ce combătea Nietzsche prin «turmă» și «gloată» t nu era omul, masele în sine, ci identificarea lor cu ceea ce era mai slab, mai animalic, mai applatizant în om. Negația sa li viza pe mediocri, pe cei slabi, lași, și răzbunători. A crede în om înseamnă implicit a denunța și a combate ceea ce îl coboară. Aici nu-ul este, cum observa același M. Duienne, la fel de pozitiv ca și *dani*. A făuri omul, înseamnă, în primul rînd, să extirpi, pe cît posibil, inumanul. Necondiționatul se dezvăluie prin refuzuri, cu condiția ca aceste refuzuri să nu rămnă platonice, și astfel inumanul este, uneori, prea umanul. Acest da al supraomului anulează vehemente mi-uri pe care Nietzsche s-a simțit obligat să le adreseze pseudovalo-rilor vremii sale. Scopurile propuse de Nietzsche nu sînt în divorț cu o etică umanistă atunci cînd în fața *faptului*, ele afirmă un drept, care este, întotdeauna, un drept al *omului*.¹

Detestînd trivialitatea și vulgaritatea, gînditorul ce purta mai degrabă torța impulsivității poetice decît toga moderației filosofice nu-și ura semenii ci suferea vîzînd mulțimea trasă în jos spre atitudini și mentalități ce nu făceau cînte calității de om. A vedea între această atitudine, de un aristocratism tragic, o asemănare cu ura disprețuitoare față de om a «bestiei blonde» naziste — cum s-a scris ades

¹ M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 264.

— dovedește o mărginire cu nimic mai prejoasă decât cea a filistinilor stigmatizați de Nietzsche. Fascismul mina omul înapoi spre groatele barbariei; Nietzsche apăra arta și prin ea vroia să celebreze tot ceea ce era mai mareț în om. El cerea contemporanilor săi să-și manifeste astfel mândria de a fi oameni, să-și justifice prin creații spirituale de înaltă înută calitatea de stăpîni ai universului, depășind mediocritatea și josnicia. Este un crez ce merită — să recunoaștem — măcar respectul unei mai riguroase și mai puțin grăbite aprofundări, spre al feri de denaturările incompatibile cu o analiză critică ce se pretinde științifică.

Și, cel ce se va apropia cu spirit critic treaz de opera lui Nietzsche — operă ce presupune din plin un asemenea efort — va trebui să recunoască faptul că, în ciuda numeroaselor idei și mai ales soluții de neacceptat, Nietzsche a «văzut» câteva din problemele esențiale ale dezvoltării spirituale a omului, cărora a încercat să le ofere rezolvări noi și radicale, dar mai ales că, înainte de toate, în inima sa sălășluia dorința de a înălța omul pe culmile cele mai înalte ale valorilor, liber și mîndru, într-un nou Olimp al Prome-teului reîntors.

În estetica, filosofia culturii sau istoria artei din secolul nostru se operează în mod frecvent cu două concepte introduse de Nietzsche în analiza factorilor determinanți ai culturii eline: *apolinicul* și *dionisiacul*. Utilizarea lor în contexte ce depășesc cu mult universul grec sau problematica artei, reflectă capacitatea de sinteză tipologică a acestor noțiuni, dincolo de aura mitică pe «are le-a conferit-o Nietzsche», precum și operativitatea lor în analiza forțelor generatoare ale creației culturale și gândirii umane în genere, în acest sens, mai larg, vom regăsi aceste concepte și în operele ulterioare.

Analiza și explicarea lor cea mai profundă, exhaustivă, se află însă în prima sa operă importantă, în care încearcă să prezinte contemporanilor rezultatul unei viziuni și interpretări proprii a universului elen și a artei sale: *Nașterea tragediei*, operă de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

Nașterea tragediei, deși prima scriere importantă a lui Nietzsche, reprezintă în fapt ultima verigă a unui îndelungat studiu, rodul unui înflăcărat interes pentru arta și cultura greacă, trezit și întreținut în tînrul Nietzsche în anii săi de studii de filologie clasică la Universitatea din Bonn și Leipzig și apoi, în timpul profesoratului de la Basel. Primii ani ai perioadei în care a fost profesor de filologie clasică la Basel (1869 — 1879) coincid cu perioada interesului maxim pentru arta și cultura greacă și cu acea etapă a devenirii și formării tînrului Nietzsche. Admirația sa pentru antichitatea greacă, împărtășită, în anii de studii de la Leipzig, și de colegul și prietenul său Erwin Rohde, va afla un nou impuls la Basel, prin prietenia cu Jakob Burckhardt, ce preda istoria și istoria artelor la aceeași universitate, și ale cărui prelegeri — propunînd o altă viziune asupra Eladei, decât cea devenită tradițională prin Winckelmann și Lessing — le audia, așezat în primele rînduri, printre studenți. Si nu se poate ști în ce măsură conceptul de alternanță succesivă între clasicism și baroc în evoluția seculară a artelor, încetățenit de Burckhardt, nu va fi influențat concepția dihotomică a lui Nietzsche despre creația de tip apolinic și dionisiac.

Student încă, Nietzsche publicase în *Rheinisches Mu-seum*, la îndemnul profesorului său W. Ritschl, două studii: *Despre poetul grec Theophrastus* și *Contribuția la critica liricii grecești*. În anii de la Basel el mai scrie o suită de mici studii închinată tot artei și culturii grecești, anterioare *Nașteri: tragediei* dar publicate postum. Astfel *Statul grec (Der griechische Staat — 1871)*, *Femeia greacă (Das griechische Weib — 1871)*, *Despre muzică și cuoint (Ober Musik und Wort — 1871)* reprezintă fișe și fragmente din activitatea sa de cercetare în vederea unei vaste panorame a universului grec, plănuite de Nietzsche încă din anii studenției, împreună cu cele două lucrări despre Homer (*Homer's Wettkampf*, 1871-72 și *Homer und die klassische Philologie*, 1869) ele ne oferă o imagine a deosebitei largimi și profunzimi a studiilor ce stau la baza *Nașterii tragediei*. Faptul că din acest îndrăzneț și cuprinzător proiect nu s-a concretizat, în ce-l din urmă, decât partea — relativ restrînsă — referitoare la nașterea și semnificația tragediei grecești, s-ar datora, după cum relatează în memoriile sale sora poetului, Elisabeth Forster-Nietzsche, prieteniei sale cu Richard Wagner și îndeosebi planurilor și stării sufletești a acestuia în momentul respectiv. Cînd o parte a lucrării proiectate a fost gata primind titlu de *Seninătatea greacă (Griechische Heiligkeit)* Nietzsche 11 iulie, în aprilie 1871, pe Wagner, foarte deprimat în ceea ce privea destinul

171

vieții sale. Dorind să întreprindă ceva important în vederea încurajării sale, Nietzsche și-a lăsat planurile și lucrul pregătit de-o parte și a ales numai un fragment oarecum încheiat ce clarifica doar o anumită latură a elenismului: arta sa tragică. De ea și de semnificația lui Dionysos legase el numele lui Wagner, făcînd astfel primul pas spre viziunea istorică și filosofică prin care avea să fie receptată și caracterizată de acum înainte creația și personalitatea marelui compozitor.

Nașterea tragediei semnifică totodată prima fază în corectarea imaginii despre om a Occidentului, cea mai radical înnoitoare viziune a unei antropologii în care omul este plasat sub semnul posibilului, puncte peste prăpastia dintre neant și împlinire. Sub raport hermeneutic, *Nașterea tragediei* reprezintă și cea mai revoluționară cotitură în interpretarea artei și spiritualității eline. Punînd sub semnul întrebării presupusa «seninătate» a grecilor și artei lor, Nietzsche li opune groaza, teama în fața morții de care era stăpînit omul antic. Zeii Olimpului sînt astfel produsul sublimării sentimentului de teamă. Ca imagine a seninătății imperturbabile, zeii asigură ceea ce Nietzsche numește «consolarea metafizică» a omului în fața abisului căscat de groaza existențială: marea iluzie, menită să întrețină viața, «aparența» absolută dincolo de antinomia existenței și neantului. Iar conștientizarea și recunoașterea acestei «aparențe» ca atare sînt considerate de Nietzsche drept primordialul act tragic, izvorul sentimentului tragic în care este contopită și depășită totodată experiența apolinicului și dionisiacului.

Distincția apolinic-dionisiac dobîndește astfel o semnificație ce depășește simpla distincție tipologică între două feluri de artă. Înainte de a se întruchipa în marmora statuiilor sau în vîrtejul amețitor al muzicii și dansului, apolinicul și dionisiacul reprezintă «instincte», «forțe» ancestrale ale naturii, «stări artistice nemijlocite ale naturii», pe care artistul nu le creează ci doar le presimte și le imită.

Nefiind deci pur estetică viziunea dihotomică a lui Nietzsche se extinde asupra întregii culturi și creații artistice a Greciei, apollinice și dionisiace fiind cei doi poli între care pendulează întreaga spiritualitate elină. Cum grecii nu-și exprimau teoriile lor despre artă în noțiuni, ci le întruchipau în imaginile grăitoare ale zeilor și miturilor lor, Nietzsche vede în cele două zeități ale artei grecești —

Apollo și Dionysos — reflectarea unui uriaș contrast, ca origine și finalitate, între două universuri artistice distincte. Apollo este zeul luminii, al contemplației senine, raționale și al imaginilor subiective din lumea de aparență a visului, sub patronajul și influența sa aflându-se artele plastice-figurative. Dionysos, zeul extazului impulsiv, al beției, în timpul căreia izbucnesc necontrolate forțele primordiale ale vieții, este asociat muzicii și dansului.

Nietzsche caută să explice esența apollinice și dionisiace prin referire la procesele psihice ale *visului și beției*. Despre fenomenul apollinic al visului Nietzsche scria că: *seducătoarea aparență a lumilor de vis, în făurirea cărora fiecare om este un artist suferă, constituie premisa tuturor artelor plastice, ba chiar, cum vom vedea, a unei părți importante din poezie*. Nietzsche se referă aici la plăcerea artistului de a visa și la necesitatea visului pentru om, exprimate de greci în imaginea lui Apollo. Dar experiența visului nu trebuie privită numai din perspectiva psihologiei sau antropologiei. Visul este pentru Nietzsche un mod specific de cunoaștere a lumii (*În vis ne desfășăm printr-o percepere directă a reprezentărilor; toate formele ne vorbesc; nu există nimic indiferent și inutil*) și anume acela în care lumea ni se prezintă ca dominată de principiul individualității. Acest *principiu individualității* face ca existența să fie trăită ca singularitate, ca unicat și individualitate distinctă, astfel că dobândim asupra lumii o imagine inoaxială și multicoloră, în spatele lumii aparente, contemplate în vis, deslușim principiul filosofic al pluralității. Dar omul cu spirit filosofic intuiește, îndărătul acestei lumi scnteietoare, pe care o presimte doar *aparență*, o altă realitate, ascunsă, ce nu se dezvăluie, decât experienței dionisiace a beției. Ea ne răscolește instinctele și face să dispară în torentul lor orice subiectivitate: *Chiotul de bucurie mistică a lui Dionysos sfărâmă vraja individualității și deschide drumul spre izvoarele existenței, către esența cea mai profundă a lucrurilor*. În această stare de extaz se înfăptuiește deci o contopire a omului cu existența în integralitatea ei, în timp ce pereții despărțitori ai individualității, care l-au izolat de semenii lui și de celelalte ființe, slăbesc și se destrăușă. Avem de-a face cu o percepere simultană și instantanee a lumii, o percepere în care conturile individuale izolate sunt estompate și apoi șterse de valtețul amețitor al experienței extatice. Beția aburește oglinda conștiinței ce reflectă natura, eliberându-o de «tiranul eului». Ni se înfățișează acum o realitate extatică care nu mai acordă atenție individualului, care caută chiar anihilarea individului, ca atare, și înlocuirea lui printr-o trăire intensă a comunității. În acest stadiu al dizolvării experienței eului ne transpune muzica. Pierzându-și graiul ce-i conferea individualitate, omul nu mai știe decât să cante, în acel universal „limbaj fără vorbire”. Lumea a redevenit *limba fără vorbire* deoarece individul care și-a risipit conștiința de sine în aburii beției intră în contact direct cu *marele sistem al naturii*.

Mitul tragic, spune Nietzsche, poate fi înțeles numai ca o ilustrare (*Verbildlichung*) a înțelepciunii dionisiace prin intermediul și cu mijloacele artei apollinice. El duce lumea aparențelor până la limita la care se autoanulează, căutându-și din nou refugiu în sinul adevăratei și unice realități. Iar sinteza realizată de tragedie, ca fapt de artă unitară, depășește limitele ambelor ipostaze în care ființa umană se găsea deopotrivă nelămurită. Limitată la visul *apollinic*, spiritualitatea greacă ar fi rămas înfeudată frumuseții ignorante și oarbe, căutând echilibrul și măsura în lumea fără temei a iluziei. Redusă la transparența cognitivă realizată de metafora apofantică a muzicii în cadrul artei dionisiace, universul elin ar fi purtat exclusiv pecetea pesimismului, melancoliei și deznădejdiei provocate de o cunoaștere paralizantă. Privindu-se doar în oglinda aburită de vis a apollinice, grecul s-ar fi aflat în ipostaza celui care astupându-și ochii și urechile «nu vrea să știe nimic de adevărul cel mare al lumii». Abandonat beției extatice a dionisiacului, el ar fi ajuns doar la intuirea marelui și secretului mecanism răspunzător de toate gesturile și evenimentele existenței, dar în care destinul omului, soarta individului nu deține nici măcar rolul unei însemnate roțițe. Alternativa apollinice-dionisiac devine astfel — cum remarcă sugestiv și exact Gabriel Liiceanu¹ — alternativa dintre o estetică disimulată și o gnoseologie steepă. Dar, conflând în tragedie, ambii poli își pierd din rigiditate și din substanță: adevărul implacabil și reprezentarea «se umanizează», diminuându-se reciproc. «Tragedia se naște astfel ca o gnoseologie atenuată

¹ În cea mai pătrunzătoare și originală lectură hermeneutică a textului nietzschean din clujești s-au realizat până acum în perimetrul filosofiei românești: „*Tragicul o fenomenologie* 173 — *la limite și depășiri*” - Ed. Univers, 1976, pg. 128-129. estetic și o estetică redimensională gnoseologică¹, o lume între frumusețe și adevăr. Astfel doar, viața devine suportabilă și acțiunea posibilă. Conștiința dezolantă și melancolia apatică se convertesc prin acțiunea stimulator terapeutică a tragediei într-o înțelepciune contemplativă finalizată în *acțiune*. Această «înțelegere consolatoare» prilejuită de tragedie constă în recunoașterea unui fundament existențial veșnic, opus perisabilității și diversității existenței individuale. De aceea finalul tragediei nu se identifică cu acela al eroului (individului) învins ci ne invită să reflectăm asupra destinului său (și al nostru) într-o perspectivă mai largă, în care «drama» și «suferința» ca problematică umană, devine simplu «caz particular» al unei legități mai cuprinzătoare care o transcende. Depășind cadrul îngust al propriei sale condiții existențiale, spectatorul descifrează prin intermediul tragediei «viața veșnică a celui în mijloc universal, neatins de permanenta și efemera diversitate a fenomenului». Alinarea, pe care ne-o oferă tragedia prin aceea că prilejuiește conștiinței noastre identificarea cu «Unul primordial», constă în identificarea cu veșnicia ce supraviețuiește morții și suferinței și care nu poate fi atinsă de dispariția și distrugerea individului. Cu alte cuvinte, mai exact cu cuvintele interpretării atle de plastice datorate lui Gabriel Liiceanu, «ca spectacol deschis și total, tragedia „a uitat” să izoleze actorii, și culisele sînt atrase cu bună știință în scenă. Ea a avut indiscreția de a oferi vederii mina care mișcă sforile, și spectatorul a ajuns astfel la posesia simultană a elementului și mulțimii ... »² Iar întrucât capătă acces la «misterele creației», ca activitate ludică a universului, acest spectator a înțeles că lumea semănată cu morți a scenei reprezintă doar formele distruse în vederea reluării jocului. În acest sens trebuie înțeles efectul terapeutic al tragediei, aspectul «consolării metafizice». Ce liniștitor sentiment să ști că zbaterea și chinurile tale sînt doar o secvență din torentul universal, niciodată întrerupt. Credința în viața eternă, proclamată de tragedie, li insuflă individului siguranța de a ști că orice cădere este vegheată de o *plasă protectoare care-l prinde și-l reasează în matca originară a vieții*».

Nietzsche inaugurează astfel o viziune cu totul nouă asupra rosturilor tragediei. Eliberându-ne de mentalitatea

¹ G. Liiceanu, *Opere citate*, pg. 141.

² idem

Îngustă a antropomorfismului, tragedia are ca efect seninătatea înțelepciunii dionisiace — ce nu este proprie grecului, de la natură, cum credea Winckelmann, ci reprezintă, în viziunea lui Nietzsche, remediul necesar anihilării unui profund pesimism filosofic al oamenilor civilizației eline. Noțiunea de «tragic» reflectă deci o anumită înțelepciune, determinată de experiența tragediei. În sensul acestei înțelepciuni se autodefineste Nietzsche un «filosof tragic», când vrea să legitimeze dispariția existenței individuale în baza cunoașterii permanenței cuprinzătoare și transcendente a «nucleului existenței». Această experiență este aportul fundamental al oricărei arte și, înainte de toate, al muzicii.

În această experiență a unității existentului își au originea atât filosofia cit și arta, și devine explicabil de ce Nietzsche consideră arta ca o activitate specific metafizică a acestei lumi. Concepția aceasta asupra artei a exercitat o

1

puternică influență asupra

creației artistice și teoriilor este-

tice ale secolului XX (și mă gândesc, de pildă, la figuri proeminente ale artei universale ca Thomas Mann și Gustav Mahler, sau, la noi, Ion Barbu și Lucian Blaga).

Nu aceeași a fost însă primirea ce s-a făcut acestei scrieri de către „colegii” de breslă filologică, șocați de noutatea și îndrăzneala viziunii propuse de Nietzsche asupra universului grec. Educați în cultul rigorii științifice, clasiștii germani ai epocii, în frunte cu Wilamowitz-Moellendorf, iau poziție, etichetând *Nașterea tragediei* drept un scandal și o «aberație poetică».

În fond Nietzsche fusese prea puțin interesat de reconstituirea unui adevăr istoric, atestabil în documente, excursul său fiind, cum am văzut, nu unul filologic ci filosofic. Funcționând ca «adjectiv denominativ» *tragedia* devine la Nietzsche categoria unei tipologie existențiale, *un silogism abstract, presupunând părinți spirituali neatestați istoric și inventați, în măsura în care existența apolinicului și dionisiacului nu se întemeiază pe document*¹. De aceea, cartea lui Nietzsche nu este o «istorie» în accepția științifică a cuvântului, ci radiografia sincritică a unei spiritualități pentru care tragedia reprezenta suportul existențial indispensabil.

Judecata noastră nu va ține, așadar, cont de inadecvarea concepției nietzscheene la obiectul ei istoric, ci de capacitatea ei de a răspunde unei întrebări de filosofie și istorie a

174 175 i G. Liiceanu, *Op. cil.* p. 135

culturii. Mai puțin riguroasă — sub aspectul argumentării și consecvenței logice — doctrina lui Nietzsche asupra artei înalță gândirea într-o regiune spirituală a cărei altitudine aproape că nu a mai fost atinsă în vremea sa. Ea este caracteristică acelei prime perioade în devenirea și formarea tânărului Nietzsche, care împingea viața plină de speranțe, vedea în Schopenhauer pe maestrul și învățătorul său, în Wagner pe prietenul ce-l stimula spre cea mai înaltă creație artistică și filosofică, iar în greci, modelul unei culturi fondate pe vigoare și frumusețe. Era un Nietzsche care mai credea în posibilitatea unei creații neegoiste și unite a celor mai dotați oameni, în vederea înfăptuirii unor înalte idealuri culturale. Câtă deosebire între aceste gânduri înflăcărâte și cuvintele pline de amărăciune și disperare rostite de Nietzsche în cea de a doua parte a „vieții sale când, singur, izolat de oameni și dezamăgit de societatea în mijlocul căreia trăia, avea să constate că vechile sale idealuri au pălit, iar modelele măștrilor au fost date uitării. Singur idealul grec își va păstra neschimbată forța stimulatorie și influența pozitivă asupra gândirii lui Nietzsche.

VICTOR ERNEST MAȘEK

FRIEDRICH NIETZSCHE

NAȘTEREA TRAGEDIEI

PREFAȚĂ

CĂTRE RICHARD WAGNER

Doresc să evit toate scrupulele, toate tulburările și neînțelegerile stîrnite de ideile conținute în această lucrare, avînd în vedere caracterul ciudat al concepțiilor estetice oficiale din țara noastră; doresc de asemenea să scriu introducerea cu aceeași încîntare contemplativă a cărei pecete o poartă cartea mea pe fiecare pagină, ca și cum acele frumoase și înălțătoare ore s-ar fi cristalizat în ea; așadar, îmi închipui clipa în care d-ta, mult onorate prieten, vei primi aceste pagini; te văd — întors poate dintr-o plimbare, de seară, pe zăpadă — uitîndu-te la «Prometeul deslănțuit» de pe copertă și citind numele meu. Știu că vei fi îndată convins că, orice ar conține această scriere, autorul are de spus ceva serios și important, că, la fiecare gând al său, acesta s-a aflat alături de d-ta, ca și cum ai fi fost prezent, și că nu putea scrie decît lucruri demne de această prezență. Îți vei aminti că, în aceeași vreme cînd a luat ființă admirabila d-tale scriere comemorativă despre Beethoven, adică în tumultul spaimelor și al măreției războiului care tocmai izbucnise, eu îmi adunam aceste gânduri. Dar s-ar înșela aceia care s-ar gândi cu acest prilej la contrastul dintre sentimentul patriotic și desfătările estetice, dintre gravitatea eroismului și veselia jocului; ba mai mult, citind cu atenție opera mea, ei și-ar da seama cu mirare de gravitatea problemei germane despre care e vorba și pe care o așezăm în centrul nădejdlor germane.

drept coloană vertebrală și totodată cotitură. Poate că se vor scandaliza chiar văzînd cum o problemă estetică e luată atît de în serios, cînd ei privesc arta doar ca un fenomen minor și plăcut, asemeni unor zurgălăi ce însoțesc «gravitatea vieții» și de care ne-am putea ușor lipsi: ca și cum nimeni n-ar ști ce se ascunde sub această confruntare cu acea «gravitate a vieții». Acești oameni plini de importanță să afle ca eu consider arta drept cea mai înaltă îndatorire a vieții, drept activitatea ei metafizică esențială, în

spiritul aceluia om căruia vreau să-i dedic lucrarea mea, văzînd în el pe marelui meu premergător.

Basel, sfîrșitul anului 1871

173

1.

Știința esteticii va fi făcut un mare pas înainte cînd vom fi ajuns nu numai la concluzia logică, ci și la convingerea intuitivă directă că evoluția permanentă a artei este legată de dualismul *apolinic* — *dionisiac*; așa cum zămislirea depinde de dualitatea sexelor ce se combat mereu și nu se împacă decît periodic. Termenii — apolinic și dionisiac — îi împrumutăm de la greci. Aceștia nu-și exprimau teoriile ezoterice, atît de profunde, ale concepțiilor lor despre artă în noțiuni, ci le întruchipau în figurile grăitoare ale zeilor lor, pe care le putea pricepe cel ager la minte.

Cele două zeități ale artei, Apollo și Dionysos, ne fac să ajungem la concluzia că, în universul grecilor, exista un contrast uriaș, atît în origine cît și în finalitate, între artele plastice (cele apolinice) și cea neplastică (muzica), adică arta lui Dionysos. Amîndouă pornirile, atît de deosebite, înaintează paralel, de obicei certîndu-se fătîș, dînd naștere, prin emulație, unor creații mereu mai viguroase; astfel se perpetuează lupta din sînul aceluia contrast pe care denumirea comună: «arta» îl anulează doar aparent, pînă ce, printr-un miracol metafizic al «voinței» eline, să apară îngemănate și, prin această împerechere, să făurească tragedia attică, cea operă de artă atît dionisiacă cît și apolinică.

1

180

181

Pentru a ne închipui mai bine acele două tendințe, să ni le reprezentăm mai întîi ca două lumi distincte ale artei; una a jîșjilui, cealaltă a betiei; între aceste două fenomene fiziologice, putem observa un contrast asemănător aceluia dintre apolinic și dionisiac. După închipuirea lui Lucrețiu, în vTsTrTs-au arătat sufletelor omenesci, întîia oară, minunatele fapte divine; în vis a văzut marele sculptor formele încîntătoare ale unor ființe supraumane; dacă l-ai fi întrebat pe poetul elin despre tainele creației poetice, ar fi evocat și el visul, exprimînd o părere asemănătoare cu cea a lui Hans Sachs din *Maestrii Cîntăreși*.

«Amice, tocmai în aceea constă opera poetului, că ia aminte la visele sale și le interpretează. Crede-mă, cea mai reală iluzie a omului i se dezvăluie în vis: toată arta poetică nu este decît o tălmăcire a viselor adevărate».

Seducătoarea aparență a lumilor de vis, în făurirea cărora orice om este un artist suveran, e premisa tuturor artelor plastice, ba chiar, așa cum vom vedea, a unei păști importante din poezie. În vis ne desfătăm printr-o percepere directă a reprezentărilor; toate formele ne vorbesc; nu există nimic indiferent și inutil. În ciuda trăirii intense a acestei realități onirice, licărește totuși senzația că toate acestea sînt doar aparente. Cel puțin aceasta îmi spune experiența mea, și aș putea cita multe mărturii și cuvintele multor poeți ce dovedesc frecvența, ba chiar caracterul perfect normal al acestei experiențe. Omul cu spirit filosofic presimte o realitate ascunsă cu totul deosebită, dincolo de realitatea în care ne aflăm și trăim, deci și aceasta nu este decît o aparență; iar Șopenhauer califica darul pe care îl au unii să vadă cînd și cînd oamenii și toate lucrurile ca simple fantome sau imagini onirice drept semnul predispoziției pentru filosofie. Omul sensibil la artă se afla față de realitatea visului în același raport în care se află filosoful față de realitatea vieții; el se complăce în a privi totul cu un interes acut, căci își tălmăcește viața tocmai prin aceste imagini; astfel își face ucenicia vieții. «Atoț-înțelegerea»^ lui nu

prinde numai imagini plăcute și surîzătoare; tot ce este grav, tulbure, trist, întunecat, piedicile neașteptate, capriciile hazardului, așteptările anxioase, pe scurt toată «comedia divină» a vieții cu «infernul» ei îi trece prin fața ochilor, nu numai ca un joc de umbre — căci și el participă cu toată firea și durerea sa la aceste scene — dar păstrînd totuși acea impresie fugară ca totul e aparență; poate că mulți își amintesc, ca și mine, cum au reușit să se îmbărbăteze, în spaimile și primejdiile visului, spunîndu-și: «Este un vis! Să visăm înainte!» Mi s-a povestit că unele persoane au fost în stare să continue acțiunea aceluiași vis trei și mai multe nopți succesive. Aceste fapte sînt mărturii limpezi că ființa noastră cearță intimă, străfundul ce ne este comun tuturor, trăiește visul cu voluptate și cu sentimentul junei plăceri "necesare".

Această plăcere necesară a experienței^ nicidecum a fost exprimată și ea de greci prin Apollo; ca zeu al tuturor forțelor plastice, Apollo este totodată ^eul prevestitor. El, care prin obîrșie este zeitatea strălucitoare a luminii, stăpînește de asemenea frumoasa aparență a lumii lăuntrice a fanteziei. Ade- / vărul superior, perfecțiunea acestor stări în opo-

Până aci am considerat apolinicul și opusul său, dionisiacul, ca puteri artistice care izvorăsc din natura însăși, fără mijlocirea artistului *uman*; în 184

ele se satisfac, mai întâi și direct, pornirile artistice ale naturii; pe de o parte, sub forma imaginilor din vis a căror desăvârșire nu are nici o legătură cu dezvoltarea intelectuală sau cultura artistică a individului, pe de altă parte, ca realitate pradă bejjeX- ce ignorează de asemenea individul, ba craar încearcă să-l anihileze și să-l mîn-tuiască printr-o senzație de contopire mistică. Față de aceste stări nemijlocite ale naturii, fiecare artist este un «imitator», fie artist oniric, apolinic, fie artist dionisiac cuprins de beție, sau chiar — cum este cazul în tragedia greacă — în același timp artist oniric și artist dionisiac. Nu trebuie să ni-l închipuim, pradă beției dionisiace și misticei părăsiri de sine, prosternîndu-se singur și departe de corurile exaltaților; datorită înrîu-ririî apolinice a visului, i se revelă doar propria lui stare, adică contopirea sa cu substanța intimă a lumii într-o *viziune de vis alegorică*.

După aceste premise și comparații, îi putem privi pe greci mai îndeaproape, pentru a ne da seama în ce măsură și pînă la ce punct acele *porniri artistice ale naturii* erau dezvoltate în ei: astfel vom fi în stare să pricepem și să prețuim mai bine raportul dintre artistul grec și modelele sale primitive sau, pentru a folosi o expresie aristotelică, «imitația naturii». În ciuda literaturii și a numeroaselor anecdote despre vise ale grecilor, nu putem face decît presupuneri despre acest subiect, deși cu oarecare precizie; ținînd seamă de claritatea și de siguranța plastică extraordinară ce caracterizau privirea grecilor, ca și de simțul culorii atît de pronunțat și desfătător la aceștia, nu ne putem împiedica, spre rușinea urmașilor, să presupunem că și visele le erau supuse unei cauzalități logice a liniilor și a contururilor, a coloritului și a grupării; ele erau o succesiune de scene asemănătoare celor mai frumoase basoreliefuri ale lor, a căror desăvârșire (dacă s-ar putea face o comparație), ne-ar permite desigur să-i calificăm pe greci, cînd visează, drept Homeri, iar pe Homer drept un grec cufundat în vis; 185 aceasta într-un sens mai profund decît ar face-o

omul modern asemuindu-se cu Shakespeare în visurile sale.

În schimb, nu sîntem constrînși să facem simple ipoteze, cînd e vorba să arătăm abisul ce-i desparte pe *grecii dionisiaci* de *dionisiacii barbari*. Fără a mai vorbi de lumea modernă, putem spune că, din toate colțurile lumii antice, de la Babilon pînă la Roma, urmărim lesne existența serbărilor dionisiace al căror tip se asemuiește, în cel mai bun caz, cu cel al serbărilor grecești, după cum satirul bărbos, căruia ȕapul i-a împrumutat numele și atributele, se asemuiește cu Dionysos însuși. Aproape pretutindeni miezul acestor serbări consta într-o extravagantă deșănțare sexuală ale cărui valuri treceau peste toate principiile respectabile ale vieții de familie. Se dezlănțuiau atunci cele mai cumplite furii ale naturii, ajungînd pînă la acel amestec abject de voluptate și cruzime care mi-a părut totdeauna a fi adevăratul filtru al Satanei. Datorită lui Apollo, al cărui chip se înălța în întreaga sa splendoare și căruia nu i s-ar fi putut opune un cap de meduză mai hidos decît cel, schimonosit și barbar, al dionisiacului, grecii se pare că au fost cîtva timp feriți de frenezia febrilă a acelor serbări, despre care aflau pe toate căile maritime și terestre. Această atitudine maiestuoasă și distantă a lui Apollo se manifestă în arta dorică. Rezistența aceasta a devenit mai grea, ba chiar imposibilă, atunci cînd instincte asemănătoare și-au croit drum, în sfîrșit, din cele mai adînci rădăcini ale elenismului: zeul delfic s-a mărginit acum să ia armele nimicitoare din mîna strașnicului dușman printr-o pace încheiată la timp. Această împăcare este momentul cel mai însemnat din istoria religioasă a grecilor; oriunde îți arunci privirea, vezi urmările covîrși-toare ale acestui eveniment. Era împăcarea a doi adversari; s-au fixat precis granițele ce trebuiau respectate de acum înainte și se schimbau periodic daruri onorifice; de fapt abisul continua să existe. Dacă însă considerăm în ce chip se manifesta acea putere dionisiacă sub înrîurirea păcii încheiate, orgiile dionisiace ale grecilor, comparate

186

cu «riturile» babilonice care coborau omul la nivelul tigrului și al maimuței, par a fi avut semnificația unor serbări de mîntuire a lumii și de transfigurare. Abia în ele natura își atinge jubilara aistică; transgresarea celui «principium in-dividuationis» devine un fenomen artistic. Acel abject filtru al Satanei, alcătuit din voluptate și cruzime, era neputincios aci; doar strania mixtură și dualitatea din afectele exaltaților dionisiaci, acel fenomen ce face ca durerea să trezească plăcere și ca jubilara să smulgă din piept strigăte de chin, îl reamintește, așa cum unele leacuri seamănă cu niște otrăvuri mortale. Din bucuria cea mai vie se înalță strigătul de groază sau jelania dorului după ceva pierdut pe veci. În acele serbări grecești, pare a străbate o undă sentimentală a naturii, ca și cum ea ar suspina de durerea de a fi fost fragmentată în indivizi. Cîntul și mimica acestor exaltați, stăpîniți atît de bucurie cît și de spaimă, reprezenta ceva nemaiauzit și cu totul nou pentru lumea greco-homerică: îndeosebi, muzica dionisiacă trezea aci teamă și groază. Muzica era deja recunoscută doar ca artă apolinică,

numai sub forma de undă ritmică, a cărei forță plastică era dezvoltată pentru a provoca stări sufletești apolinice. Muzica lui Apollo era arhitectura dorică în sunete, dar în sunete abia sugerate, așa cum le poate produce chitara. Ceea ce fusese ținut la distanță cu mare prudență, ca fiind ne-apolinic, era tocmai elementul ce-i conferă caracterul propriu muzicii dionisiace și, al muzicii în general, acea putere covârșitoare a sunetului, torentul unitar al melodiei și lumea, cu totul incomparabilă, a armoniei. În ditirambul dionisiac omul atinge cea mai mare exaltare a tuturor însușirilor sale simbolice; ceva ce nu a fost resimțit niciodată cere imperios să se exteriorizeze; vâlul Mayei cere să fie nimicit; omul dorește să se simtă una cu specia lui, ba chiar cu toată natura. Acum esența naturii e constrânsă să se exprime simbolic; este necesară o nouă lume de simboluri, nu numai o simbolică a gurii, a fe-ței, a cuvîntului, ci întreaga mimică a dansului ce armonizează ritmic toate mișcările membrelor. Atunci, dintr-odată, celelalte forțe simbolice, cele ale muzicii, cresc impetuos în ritmică, dinamică și armonie. Pentru a cuprinde această dezlănțuire totală a tuturor forțelor simbolice, omul trebuie să fi atins acea culme a uității de sine, care cere să se exprime simbolic în acele forțe: așadar, ditirambicul, slujitor al lui Dionysos, nu este înțeleș decît de egalul său: cu cită mirare îl va fi privit grecul apolinic: Cu o mirare cu atît mai mare cu cît i se adăuga groaza că toate acestea nu erau, de fapt, ou totul străine caracterului său, ba mai mult, însăși conștiința sa apolinică nu era decît un vâl ce-i ascundea lumea dionisiacă.

3.

Penru a putea înțelege acestea, trebuie, ca să spunem așa, să dăm jos, piatră cu piatră, clădirea culturii apolinice, pînă găsim fundamentele pe care aceasta se înalță. Abia atunci am vedea grandioasele imagini ale zeităților olimpice care se înalță pe frontonul acestei clădiri și ale căror fapte, reprezentate în basoreliefuri scipitoare, îi împodobesc friza. Dacă Apollo se află printre ele, ca o zeitate printre cele ce nu pretind primul rang, aceasta nu trebuie să ne inducă în eroare. Același instinct care s-a întruchipat în Apollo a generat întreaga lume olimpică, și, în acest sens, sîntem în drept să-a atribuim lui Apollo paternitatea ei. Care era nevoia irezistibilă din care s-a născut o adunare atît de strălucită de ființe olim-piene?

Cel care, purtînd în inimă o altă religie, se apropie de acești olimpieni, căutînd la ei înălțare morală, chiar sanctitate, spiritualitate fatală pînă la imaterializare, priviri de dragoste pline de iertare, se va vedea în curînd nevoit să le întoarcă spatele, descurajat și dezamăgit. Aci nimic nu-i va reaminti asceza, spiritualizarea sau îndatoririle morale; aci grăiește numai existența 181 exuberantă, chiar triumfătoare, în care totul este divinizat, fie bun sau rău. Spectatorul, uimit de acest fantastic belșug de viață, se întreabă ce filtru magic vor fi băut acești oameni exuberanți pentru a se bucura de viață în așa fel, încît, ori unde priveau, erau întîmpinați de zîmbetul Elenei, acel chip ideal al propriei lor existențe «ce plutea într-o suavă voluptate». Acestui spectator întors spre trecut trebuie însă să-i strigăm: «Nu te depărta înainte de a fi auzit ceea ce înțelepciunea populară a grecilor spune despre această viață, ce se așterne în fața ta cu o exaltare atît de inexplicabilă. O veche legendă spune că regele Mi-das a urmărit multă vreme în pădure pe înțeleptul Silen, însoțitorul lui Dionysos, fără a-l putea prinde. Cînd în sfîrșit Silen i-a căzut în mîini, regele l-a întrebat care este pentru oameni lucrul cel mai bun și cel mai prielnic. Demonul a tăcut, rigid și nemișcat; pînă la urmă, constrîns de rege, a spus următoarele, izbucnind într-un rîs strident: «Neam netrebnic și muritor, fiu al hazardului și al trudei, de ce mă silești să-ți spun ceea ce nu e bine pentru tine să auzi? Ceea ce e binele suprem, îți este inaccesibil: a nu te fi născut, a nu fi, *a fi nimic*. Binele imediat următor ar fi pentru tine ... să mori curînd!»

Cum se potrivește cu această înțelepciune populară lumea zeilor olimpici? Așa cum se potrivește cu chinurile sale viziunea euforică a martirului torturat.

Acum parcă s-ar deschide în fața noastră muntele fermecat, Olimpul, și îi vedem rădăcinile. Grecii cunoșteau și simțeau spaima și grozăvia existenței. Pentru a putea suporta viața, trebuiau s-o mascheze prin creația onirică olimpiacă. Marea neîncredere în puterile titanice ale naturii, Mo-ira, care trona neîndurătoare peste toate cunoș-tiințele omenești, vulturul ce chinuia pe marele prieten al oamenilor, pe Prometeu, soarta groaznică a înțeleptului Oedip, blestemul ce apăsa neamul Atrizilor și care îl silește pe Oreste să-și ucidă mama, pe scurt toată acea filosofie a zeu-189 lui pădurilor, împreună cu toate exemplele ei care

au nimicit pe melancolicii etrusci, era iarăși și iarăși învinsa de greci prin acea *Urne intermediară* artistică a făpturilor olimpice, io orice caz, ea ascundea realitatea. Pentru a putea trăi, grecii au fost constrînși să-și creeze zeii. Această creație trebuie să ni-o închipuim în chipul următor: din lumea

primitivă titanică a zeilor, lume a groazei, tendința apolinică spre frumos, prin tranziții încete, a făurit lumea olimpică a bucuriei; așa cum răsar trandafirii din crengile spinoase. Cum ar fi putut suporta altfel existența acel popor atât de sensibil, plin de dorinți atât de impetuoase, cu o capacitate atât de mare de suferință, dacă existența nu i-ar fi fost prezentată în zeii săi, înconjurată de un nimb fermecător? Același instinct care dă viață artei, această completare și împlinire a existenței, care te îndeamnă să continui a trai, a făcut să se nască și lumea olimpică prin care «voința» elină înalță în fața ei o oglindă ce o transfigurează. Astfel zeii dau un sens vieții trăind-o și ei. Aceasta e^teodicea salvatoare: Existența sub via lumina soiară a unor astfel de zei o simți ca demnă de a fi trăită; *durerea* oamenilor homerici e pricinuită de ideea *încetării* vieții, mai ales de aceea a unei încetări premature. Astfel ai putea afirma despre ei contrariul înțelepciunii silenice: «Pentru ei cel mai mare rău e să moară curînd, iar răul următor este că odată și odată Trebuie să rnoarăr:-----■——

Dacă răsună o tînguire, ea e provocată de viața prea scurtă a lui Ahile, de succedarea generațiilor neamului omenesc, asemănătoare cu cea a frunzelor, de asfințitul epocii eroilor. Nu e nedemn de cel mai mare erou să-și dorească continuarea vieții, fie chiar ca muncitor. Pe treapia apiolinică, «voința» cere atât de impetuos existența; atât ~9e identificat se simte omul homeric cu existența, în-cîi chiar tînguirea lui devine un cîntec de slavă a vieții.

Aici trebuie să spunem că axea armonie care e privită cu atîta nostalgie de oamenii moderni, armonie în care omul se identifică cu natura și

190

191

pe care Schiller o califică drept naiva, nu e nicidecum o stare simplă pe care am întîlni-o inevitabil în pragul oricărei culturi ca pe un paradis al omenirii. Aceasta n-o putea crede decît o epocă, ce încerca să-l considere pe Emile a lui Rousseau tot ca artist, și își închipuia că a găsit în Homer un asemenea Emile artist crescut în sînul naturii. De cîte ori întîlnim «naivitatea» în artă, trebuie să ne dăm seama că avem a face cu apogeul acțiunii culturii apolinice; aceasta a trebuit mai în-tîi să dărîme o împărăție de titani, să ucidă monștrii și, prin puternica iluzie a visurilor fericite, să triumfe asupra spaimei adînci pe care o inspiră aspectul lumii și anupra celei mai exacerbate sensibilități față de suferință. Dar ce rar e realizată acea naivitate, acea contopire completă a lumii cu frumusețea aparentă: Cît de grandios e Homer, care se afla cu cultura populară apolinică în același raport ca artistul visului cu facultatea de a visa a mulțimii și, în general, a naturii. «Naivitatea» homerică^ nu poate fi înțeleasă decît ca o victorie~cTeplină a iluziei apolinice; e o iluzie de același gen ca acelea de care se folosește atât de des natura pentru a-și atinge scopurile; țelul adevărat e mascat printr-o imagine înșelătoare; spre aceasta ne întindem mîinile, și prin amăgirea noastră natura își realizează scopul. În lumea elină, «voința» voia să se contemple pe sine în transfigurarea geniului și a lumii artelor; pentru a se slăvi, creaturile «voinței» trebuiau să se simtă demne de a fi slăvite, trebuiau să se recunoască într-o sferă mai înaltă, fără ca acea lume desăvîrșită să le pară un imperativ sau o imputare. Aceasta e sfera frumuseții în care ei îi vedeau pe zeii olimpici ca pe propriile lor imagini. Cu arma acestei superbe oglindiri, «voința» elină jupta împotriva unui talent artistic corelativ, acela de a suferi și de a pricepe înțelepciunea suferinței; și astfel, ca un monument ce i-ar comemora victoria, ni se înalță în față Ho-mer, artistul naiv.

Analogia cu visul poate să ne lămurească asupra acestui artist naiv. Dacă ne închipuim pe omul ce visează cufundat în iluzia visurilor și strigînd fără să spulbere această iluzie: «e un vis, vreau să-l visez mai departe»; dacă deducem de aci că există o plăcere adîncă în contemplarea imaginilor visului; dacă, pe de altă parte, pentru a putea visa cu fericirea ce ne-o da contemplarea, trebuie să fi uitat cu totul lumina zilei și obsesia ei copleșitoare, atunci, sub inspirația Lui Apollo, tălmăcitorul de vise, vom putea interpreta în chipul următor toate aceste fenomene. E drept că din cele două jumătăți ale vieții, cea trează și cea care visează, prima ne pare incomparabil mai importantă, mai serioasă, mai demnă de a fi trăită, ba chiar singura trăită; (totuși oricît de paradoxal ar părea, eu susțin că visul ^are _ o însemnătate mai mare pentru acea esență misterioasă a ființei noastre a cărei aparență sîntem. Cu cît constat mai mult în natură acele tendințe atotputernice către artă și, clocotind în ele, dorul fierbinte de aparență, de mîn-tuire prin aparență, cu atît *ml* simt mai constrîns să admit ipoteza metafizică după care esența reală — unitatea primordială ce suferă în veci și veșnic se contrazice — cere totodată viziunea în-cîntătoare și plăcerea covîrșitoare oferită de aparență, pentru mîntuirea sa. Cufundați cu totul în acea aparență (din care și sîntem alcătuiți), sîntem siliți să o~siințim ca fiind inexistentă, anume ca o devenire permanentă în timp, spațiu și cauzalitate^— cu alte cuvinte ca realitate empirică. Dacă, 'pentru o clipă, facem abstracție'~3e~prbpna noastră «realitate»; dacă considerăm existența

noastră empirică, ca și pe cea a lumii în general, ca o reprezentare de orice moment a unității primordiale, atunci visul ne apare ca fiind aparenta aparenței, deci o satisfacție și- mai. înaltă a dorului primordial de aparență. Din același motiv, răsare din străfundul naturii acea bucurie indescritibilă ce îi-o dau acesteia artistul naiv și operele de 192

artă naive, care, de asemenea, nu sînt decît «aparența _ aparenței». Rafael, el însuși unul din «naivii» nemuritori, a reprezentat, într-un tablou simbolic, acea trecere a aparenței către o a doua aparență, procesul primordial al artistului naiv și, totodată, al culturii apolinice. În *Transfigurarea sa*, partea inferioară a tabloului reprezintă răs-frîngerea veșnicei suferințe primordiale, a rațiunii unice a lumii, prin băiatul posedat, prin deznădejdea oamenilor ce-l duc și prin discipolii încremeniți de spaimă; «aparența» este aci răsfrîngerea veșnicei contradicții, a originii tuturor lucrurilor. Din această aparență se înalță ca o mireasmă ambroziană viziunea unei noi lumi a aparențelor pe care cei prinși în mrejele primei aparențe nu o văd: totul plutește într-o pură beatitudine și într-o contemplare liberată de suferință, ce lucește în privirea extatică. Aci ni se înfățișează, prin cele mai nobile simboluri artistice, lumea apolinică a frumuseții și tot ce se ascunde sub ea: groaznica înțelepciune a lui Silen; prin intuiție pricepem necesitatea acestor două lumi opuse. Pe de altă parte, A_rjoUo ne apare ca divinizarea noțiunii de «principii individuationis», în care se înfăptuiește mîntuirea prin aparență, acei Tcop mereu atins al Unicului-Primordial. Prin noblețea atitudinilor sale, Apollo ne arată necesitatea aceste^ lumi a chinurilor, pentru ca, prîrTea, omul să fie constrîns să făurească viziunea liberatoare, și apoi, cufundat în contemplarea ei, să rămînă pașnic și liniștit în barca sa, aruncată ici-colo de valurile mării.

_____pynMJlp&L ^~
Aceasta diyinizare __a_ indLviduației, dacă ne-o reprezentăm ca imperativă și impunînd orînduiri, cunoaște o singură legei individul, adică JL păstrarea limitelor individului, *măsura* în sensul elin. Apollo, ca zeităte-etkă, cere aior săi măsura și, pentru a o putea păstra, cunoașterea de sine, și astfel, pe lîngă necesitatea estetică a frumuseții, se adaogă imperativele «Cunoaște-te pe tine însuși!» și «Nimic prea mult». Îngîmfarea și lipsa de măsuri erau socotite ca niște demoni ai sferei non-apoli-193 nice, ca însușiri ale vremii pre-apolinke, ale epo-

cii titanilor și a lumii extra-a.polinice, adică ale lumii barbare. Ca pedeapsă pentru dragostea sa, titanică de oameni, Prometeu era sfîșiat de vultur; înțelepciunea excesivă a lui P_e_dip, care a dat răspunsul ghicitoarei Sfinxului, l-a tirît apoi într-un torent de crime; astfel interpreta zeul del-fic trecutul grec.

«Titanice» și «barbare» îi apăreau elinului apo^linie și efectele stării *dionisiace*; și totuși nu-și putea ascunde că el însuși se înrudea sufletește cu acei titani și eroi învinși. Trebuia chiar să simtă încă ceva: întreaga lui existență, cu toată frumusețea și măsura ei, se înalța pe un fundament ascuns, fundament al suferinței și al cunoașterii, iar spiritul dionisiac îi dezvăluia acest abis. Și iată \ că Apollo nu putea trăi fără Dionysos: Pînă la ur-# mă, elementul «titanic» și cel «barbar» se arătau *i a fi o necesitate, la fel ca cel apolinic. Și acum să i ne închipuim cum, în acea lume artificial îndiguită și clădită pe măsură și pe aparență, trebuie să fi răsunit melodiile fermecate și tot mai seducătoare, sunetele extatice ale serbării lui Dionysos: Supramăsura naturii se exprima printr-un țî-păt sfîșietor de bucurie, de durere și de cunoaștere! Să ne închipuim ce putea însemna, față de ' acest cîntec demonic al vocilor poporului, psalmo-diarea artistului apolinic, acompaniat de sunetele înăbușite ale harpei! Muzele artelor «aparenței» pălră în fața unei arte care, în beția ei, exprima adevărul, iar înțelepciunea lui Silen striga «Vai! Vai!» împotriva voioșilor olimpieni.

f Individul, cu toate limitele și măsura sa, a pie-■ rit în uitarea de sine proprie stării dionisiace, și a uitat principiile apolinice, jtojgramăsura s-a revelat ca adevăr; contradicția, deliciile izvorî te din suferință vorbeau despre sine, țîșnind din inima naturii. Astfel, pretutindeni unde pătrundea dionisiacul, apolinicul era înfrînt și nimic. Dar nu e mai puțin adevărat că, acolo unde primul asalt fusese respins cu succes, gloria, și maiestatea zeului delfic se manifestau mai amenințător și mai rigid ca niciodată. Eu nu-mi pot explica statul d.Qric_5i_-axia_ dorică decît ca o tabără în_p_ermaj;

Q
nentă stare _de război, a apolinicului; doar prin-tr-o rezistență continuă, opusă ființei titanic-barbare a dionisiacului, a putut exista o artă atît de aspră și de trufașă, parcă îngrădită de bastioane, o educație atît de dură și de adaptată la război, o formă de stat atît de cnudă și de nemiloasă să se mențină atîta vreme.

Pînă aci am dezvoltat ceea ce am afirmat la începutul acestui studiu: am arătat cum apolinicul și

dionisiacul au stăpânit omul elin prin creații succesive și opere noi care, datorită emulației, își măreau mereu valoarea. Am arătat cum, din epoca de «bronz», ou luptele ei de titani și cu aspra sa filosofie populara, s-a născut lumea homerică sub înfrurirea instinctelor apolinice ale frumosului; apoi, cum această splendoare «naivă» a fost nimicită din nou de năvala torentului dionisiac; în sfârșit, cum, față de aceasta noua putere, apolinicul s-a înălțat pînă la maiestatea, -rigidă a artei dorice și a concepțiilor dorice despre lume. Dacă astfel, prin lupta celor două principii opuse, istoria primilor elini se împante în păffiu"maH "perioade artistice, sîntem constrînși să ne~"întrebăm încotro tindeau acea evoluție și acele eforturi; aceasta, dacă nu considerăm că perioada din urmă — cea a artei dorice — reprezintă floarea, scopul final al acelor instincte artistice. Aci ni se înfățișează o operă de artă plină de noblețe și mult admirată: tragedia *atică* ^ și ditirambul dra^ matic, scop comun al ambelor porniri care, după lupte lungi, s-au unit tainic pentru a-și întruchipa splendoarea într-un copil ce este totodată Anti-gona și Casandra.

5.

Ne apropiem acum de țelul propriu-zis al cercetărilor noastre care sînt îndreptate către cunoașterea geniului și a operei de artă dionisiac-apolinice, sau cel puțin către intuirea acestei unități misterioase. Aci ne întrebăm mai întîi unde 195 se face simțit pentru prima oară în lumea elină acel germene nou care mai tîrziu se va dezvolta pînă la tragedie și la ditirambul dramatic. La întrebarea aceasta, antichitatea însăși ne dă un răspuns simbolic, prezentîndu-ne în sculpturile și gemele ei pe Homer și pe Arhiloc ca pe strămoșii și purtătorii de torțe ai poeziei grecești. Ea are intuiția sigură că numai aceste doua naturi cu totul originale trebuie considerate ca izvorul torentului de foc care s-a răspîndit apoi peste întreaga lume elină. Homer, batonul visător cufundat în sine însuși, tipul artistului naiv-apolinic, vede cu uimire figura pătimașă a lui Arhiloc, războinicul slujitor al muzelor, trecînd cu o furie sălbatică prin viață. Iar estetica mai nouă nu poate decît să adauge că artistului obiectiv i se opune pentru prima oară un artist «subiectiv». Această interpretare nu ne poate fi de folos, căci noi nu cunoaștem artistul subiectiv decît ca artist prost, și cerem, în primul rînd, oricărei arte, de orice fel și de orice nivel, înfrîngerea subiectivului, liberarea de «Eu», potolirea oricărei voințe și dorințe individuale. Fără obiectivitate, fără percepere pură, dezinteresată, nu putem crede în vreo creație ou adevărat antlscică. De aceea, estetica noastră trebuie mai întîi să rezolve problema: cum e posibil poetul liric ca artist? Poetul liric care, după experiența tuturor timpurilor, spune totdeauna «eu», și ne cîntă întreaga gamă cromatică a pasiunilor și a dorințelor sale. Tocmai acest Arhiloc alături de Homer ne sperie prin țipătul urei și al bațjocurilor lui, prin izbucnirile delirante ale poftelor lui. Nu este el oare primul artist numit subiectiv, și, prin aceasta, adevăratul non-artist? Dar atunci cum se explică venerația pe care o exprimă față de acest poet tocmai oracolul delfic, focarul artei «obiective», în sentințe memorabile? Schiller ne-a lămurit asupra mecanismului propriei sale creații poetice printr-o observație psihologică ce i se părea inexplicabilă, dar care e neîndoielnică; acesta recunoaște într-adevăr că, pentru el, condiția premergătoare, prielnică creației poetice nu era un șir de imagini și de gînduri cu cauzalitate coordonată, ci mai curînd 196

o stare sufletească muzicală: «Sentimentul se află în mine fără un obiect clar determinat; acesta ia naștere mai tîrziu. O anumită stare sufletească muzicioailă îl precede și ideea poetică apare abia pe urmă». Dacă adăugăm acum la cele spuse fenomenul cel mai important al întregii lirici antice și care, pe atunci, părea de la sine înțeles, anume reunirea, ba chiar identificarea poetului *liric cu muzicianul*, (față de care lirica noastră modernă e ca statuia unui zeu fără cap), atunci putem să ne explicăm poetul liric în chipul următor. Pe baza esteticii noastre metafizice expusă mai sus, el este la început, ca artist dionisiac, complet contopit ou «Unicul-Primordial», cu durerea și contradicțiile lui, și reproduce imaginea acestui «Unic Primordial» întruchipată în muzică; căci muzica a fost numită, credem că pe drept, o repetare, un al doilea mulaj al lumii; dar acum această muzică îi devine sensibilă, ca o *image onirică*, sub influența apolinică a visului. Acea răsfrîngere, fără formă și fără conținut, a durerii primordiale în muzică, prin mîntuirea ce o aduce în aparență, generează acum un al doilea reflex, ca simbol izolat sau ca exemplu. Artistul a și renunțat la subiectivitatea sa în procesul dionisiac: imaginea ce-i arată acum contopirea sa cu inima lumii este o viziune de vis care întruchipează atît contradicția și durerea primordială, cît și plăcerea primordială a aparenței. «Eul» liricului răsună din abisul existenței: «subiectivitatea» sa, în sensul esteticienilor moderni, este o iluzie. Atunci cînd Arhiloc, primul liric al grecilor, își declară dragostea nebunească și, totodată, disprețul lui fiicelor lui Lykambes, nu este patima sa pe care o vedem dănțuind, dusă de un delir orgiac: îl vedem pe Dionysos și pe Menade, îl vedem pe Arhiloc exaltat și amețit, cufundat în somn așa cum ni-l descrie Euripide în *Bacante*: somn

căruia îi cade pradă pe culmi de munte în soarele de amiază; iată-l pe Apollo apropiindu-se de poet și atingându-l cu cununa sa de lauri. Farmecul dionisiac-muzical care învăluie pe cel 197 ce doarme parcă scapără acum scînteii în jur; sînt acele poeme lirice pe care le numim, la apogeul evoluției lor, tragedii și ditirambi dramatici. Artistul plastic, cît și cel epic, care îi este înrudit, se cufundă în contemplația pură a imaginilor. Muzicianul dionisiac este, fără să uzăm de nici o imagine[^] numai durerea primordială și ecoul ei primordial. VD În renunțarea mistică la sine și din acea stare³ e contopire, geniul liric simte că răsare o lume de imagini și de simboluri al cărei colorit, cauzalitate și rapiditate sînt cu totul deosebite de acelea aparținînd artistului plastic și epic. Pe cînd cel din urmă trăiește și nu poate fi fericit decît prin aceste imagini, nîesăturîndu-se să le privească cu dragoste pîă în cele mai mici amănunte, pe cînd însași imaginea mîniosului Ahile nu este pentru el decît o imagine a cărei expresie mimoasa o gusta cu acea plăcere onirică ce 1-0 dă aparența — astfel încît răsfrîngerea aparenței îl apără de contopirea și identificarea cu ideile lui —, imaginile liricului nu sînt nimic altceva decît el însuși, și oarecum diverse obiectivări ale lui; de aceea, fiind centrul mobil al acelei lumi, are tot dreptul să spună «Eu»: acest «eu» însă nu este cel al omului treaz și empiric-real, ci singurul «eu» existînd etern și cu adevărat în străfundul lucrurilor; cu ajutorul imaginilor sale, geniul liric pătrunde cu privirea pînă în acest străfund ;jni-l reprezentăm vîzîndu-se printre aceste imagini și pe *el însuși* ca non-geniu, anume ca «subiect», în învălmășeala patimilor și a instinctelor volitiv-subiective ce tind către un obiect bine definit, care îi pare real; dacă acum *pare* că geniul liric și non-geniu legat de el ar fi unul și același, ca și cum cel dintîi ar spune despre sine micul cuvînr. «eu», această aparență nu ne mai poate înșela cum a înșelat pe aceia care l-au considerat pe poetul liric, poet subiectiv. De fapt, Arhiloc, cel cuprins de flăcările patimii, omul ce iubea și ura, nu e decît o viziune a geniului care nu mai e Arhiloc, ci geniul lumii ce își exprimă durerea primordială în chip simbolic, prin compararea lui cu omul Arhiloc. Dimpotrivă, Arhiloc, omul ce voiește și dorește în chip subiectiv, nu 198 poate fi niciodată poet. Dar nu e deloc necesar ca liricul să vadă numai fenomenul omului Arhiloc ca răsfrîngere a existenței vecinice; și tragedia dovedește cît de mult se poate depărta lumea imaginilor a poetului liric de acel fenomen care, ce-i drept, începe prin a-i fi cel mai apropiat. Schopenhauer care nu și-a ascuns dificultatea pe care poetul liric o reprezintă pentru filosofia artei, crede că ar fi găsit o ieșire, cu care eu nu pot fi de acord; și totuși numai lui, prin profunda sa metafizică a muzicii, i se oferea mijlocul de a înlătura definitiv acea dificultate. Lucrul acesta, cred a-l fi realizat eu aci în spiritul său și spre lauda sa. El, dimpotrivă, definește așa cum urmează caracterul esențial al cîntului: «Subiectul voinței, adică propriul act volitiv, este cel ce împlinește conștiința celui ce cîntă; adesea ca act volitiv descătușat și satisfăcut (bucurie), și mai des ca voință frînată (tristețe), întotdeauna ca afect, patimă, stare de spirit agitată. Totodată, însă, vîzînd natura înconjurătoare, cel ce cîntă ia cunoștință de sine ca subiect al cunoașterii pure și lipsite de voință, a cărei impasibilitate fericită și de nezdruccinat se află în con[^] trast cu pornirea voinței, mereu îngrădită și nesatisfăcută: ceea ce se exprimă în cîntul întreg și ceea ce constituie starea lirică este tocmai sentimentul acestui contrast, al acestei alternanțe. În starea lirică, cunoașterea pură parcă vine spre noi pentru a ne elibera de voință și de imboldurile ei; noi ne supunem, dar numai pentru cîteva clipe: voința, reamintirea scopurilor noastre personale, ne smulg mereu contemplației liniștite; dar tot atît de des, frumusețea înconjurătoare, în care ni se înfățișează cunoașterea pură și lipsită de voință, ne fură din ghiarele voinței. De aceea, în cînt și în starea sufletească lirică, actul volitiv (interesul personal al scopurilor) și contemplația pură a mediului înconjurător se îmbină în chip minunat; căutăm și imaginăm afinități între aceste două; starea sufletească subiectivă, alterarea voin-199 ței, comunică ambianței percepute răsfrîngerea co-

loritului ei, și invers. Cîntul autentic este replica acestei stări sufletești atît de complexe și de bogate[^]. Cine oare nu-și dă seama că, în această descriere, lirica este caracterizată ca o artă imperfectă ce se apropie mereu de țel fără să-l atingă, ba chiar ca o semi-artă, a cărei esență ar consta în ace/a că voința și contemplația pură (adică starea neestetică și cea estetică) se îmbină în chip straniu? Noi, dimpotrivă, afirmăm că opoziția dintre subiectiv și obiectiv, în virtutea căreia Schopenhauer împarte artele ca după o tablă de valori, nu-și are locul în estetică, deoarece subiectul, individul volitiv care nu-și urmărește de-cît scopurile egoiste, nu poate fi conceput ca principiu de artă, ci numai ca adversar al artei. În măsura însă în care subiectul este artist, el s-a liberat de voința sa individuală și s-a prefăcut într-un fel de medium prin care subiectul autentic, ce există într-adevăr, își celebrează eliberarea prin aparență. Căci, înainte de toate, spre rușinea dar și spre cinstea noastră, trebuie să ne dăm bine seama că toată

această comedie a artei nu se joacă pentru moi, să zicem pentru înidirepitairea și educarea noastră; trebuie să știm că omul nu este nicidecum făuritor al acestei lumi a artelor; sîntem însă în drept să admitem că, pentru adevăratul ei creator, sîntem imagini și proiecțiuni artistice și că noblețea noastră cea mai înaltă constă în a fi opere de artă — căci existența și lumea nu-și găsesc *justificarea* veșnică decît ca fenomen *estetic*. În realitate însă, ne dăm tot a.tîd de puțin seama de această semnificație a noastră, cît își dau seama de bătaia zugrăvită ostașii pictați pe pînză. Astfel, toată conștiința noastră artistică este, în fond, cu totul iluzorie, pentru că noi, cei ce o posedăm, nu ne identificăm și nu ne **contopim** cu acea ființă care, fiind singurul creator și spectator al acestei comedii de artă, își oferă veșnice desfătări. Numai în măsura în care geniul se contopește, în

¹ A. Schopenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung (Lumea ca voință și reprezentare)*, voi. I, p. 259.

200

actul creației artistice, cu acel artist primordial al lumii are o vagă intuiție despre esența veșnică a artei; căci în acea stare este, ca printr-o minune, asemănător acelei turburătoare figuri de basm, capabilă să-și întoarcă ochii spre a se privi pe ea însăși; el este acum totodată subiect și obiect, totodată poet, actor și spectator.

6.

Privitor la Arhiloc, cercetările specialiștilor au stabilit că el a introdus cîntecul popular în literatură și că acestui fapt își datorează locul privilegiat lîngă Homer, pe care i-l acordă venerația generală a elinilor. Dar ce este oare, în opoziție cu eposul exclusiv apolinic, cîntecul popular dacă nu un «perpetuum vestigium» al îmbinării apolinicului ou dionisiacul? Răspînidirea sa extraordinară la toate popoarele și îmbogățirea lui cu creații mereu noi ne dovedesc cît de puternic este acest dublu instinct al naturii; acest instinct își imprimă urmele în cîntecul popular, tot astfel cum pornirile orgiastice ale unui popor se perpetuează în muzica sa. Mai mult: s-ar putea dovedi istoricește cum fiecare perioadă bogată în cîntece populare a fost animată în cel mai înalt grad și de curente dionisiace pe care trebuie să le considerăm totdeauna ca bază și premisă ale cîntecului popular.

Cîntecul popular însă ni se înfățișează mai în-tîi ca oglindă muzicală a lumii, ca melodie primordială ce-și caută acum o viziune onorică paralelă pe care o exprimă în poezie. *Melodia este așadar elementul prim și general* care, de aceea, poate suferi diverse obiectivări în diferite texte, în aprecierea poporului, ea este elementul esențial și necesar. Melodia generează poemul din substanța sa în creații mereu reînnoite; *forma strofică a cîntecului popular* n-are altă semnificație; acest fenomen m-a uimit totdeauna pînă ce, în sfîrșit, i-am găsit explicația. Cine studiază vre-o colec-201 ție de cîntece populare, de pilda, *Des Knaben*

Wunderhorn, prin această prisma, va vedea cum, în nenumărate cazuri, melodia, neobosit de fecundă, scapără scînteii de imagini care, în exuberanța lor de culori, în succesiunea lor amețitoare, în învîlmășeala lor nebună, manifestă o putere cu totul străină eposului și desfășurării lui senine. Din punctul de vedere al eposului, această lume de imagini capricioase și dezordonate ale lirismului este condamnată; desigur, această sentință au și pronunțat-o solemnii rapsozi epici ai serbărilor apolinice, în epoca lui Terpantru.

Așadar, în poezia cîntecului popular vedem cum limbajul se încordează din răspuțeri pentru a *imita muzica*: de aceea, cu Arhiloc începe o nouă lume a poeziei, fundamental opusă celei homerice. Astfel am definit singura relație posibilă dintre poezie și muzică, dintre cuvînt și sunet: cu-vîntul, imaginea, ideea sînt în căutarea unei expresii analoage muzicii și se află sub stăpînirea muzicii. În acest sens, putem împărți istoria limbii poporului grec în două curente principale, după felul în care limba a încercat să imite lumea aparențelor și a imaginilor sau pe cea a muzicii. Pentru a pricepe semnificația acestui contrast, să considerăm deosebirile verbale ale coloritului, ale construcției sintactice și ale materialului lexical la Homer și la Pindar; vom vedea atunci aproape concret că, între Homer și Pindar, au răsunat metodicile orgiastice pentru flaut ale lui Olympos care, încă în epoca lui Aristotel, pe vremea cînd exista o muzică infinit mai evoluată, provocau un entuziasm delirant și a căror înrîurire inițială îndemnase desigur pe contemporani să le imite cu toate mijloacele lor de exprimare poetică. Reamintesc aici un fenomen cunoscut din zilele noastre care pare a scandaliza pe esteticienii noștri. Vedem tot mereu cum executarea unei simfonii beethoveniene îi constrînge pe auditori să se exprime prin metafore, chiar dacă

¹ *Des Knaben Wunderhorn (Cornul fermecat al băiatului)*, culegere de cîntece populare germane publicate de Arnim și Brentano în 1808.

202

îmbinarea acelor diverse lumi de imagini evocate de o compoziție muzicală prezintă o combinație extravagantă și contradictorie. Intră cu totul în firea acestor esteticieni să-și exercite jalnica lor ironie

asupra acestor combinații verbale, igno-rînd cu totul un fenomen ce merită explicat. Chiar atunci cînd compozitorul a vorbit în metafore despre o lucrare a sa, de pildă caracterizînd o simfonie drept pastorală, numind una din părțile ei *Scenă la pîrîu*, iar pe alta *Vesela întrunire a țăranilor*; acestea sînt doar imagini simbolice născute din muzică, și nicidecum imitații ale muzicii. Aceste imagini nu ne dezvăluie în nici un fel cuprinsul dionisiac al muzicii și nu au nici măcar vreo valoare exclusivă față de alte interpretări. Acest proces de prefacere a muzicii în imagini să-l transpunem asupra unui popor plin de avînt tineresc și creator de limbaj, și vom intui cum ia naștere cîntecul popular strofic și cum toate resursele limbii sînt stîrnite de noul principiu al imitației muzicale. Dacă considerăm poezia lirică o străfulgerare imitativă a muzicii în imagini și în concepte, sîntem îndreptățiți să ne întrebăm: «Ce aspect capătă muzica atunci cînd se răsfrînge în imagini și concepte?» *Ea apare ca voință*, în sensul termenului schopenhauerian, anume ca un contrariu al sentimentului estetic pur contemplativ și lipsit de voință. Aici trebuie să distingem cît mai precis noțiunea de esență de noțiunea de aparență; căci, în virtutea naturii sale, muzica nu poate fi nicidecum voință, pentru că, în acest caz, ar trebui s-o exilăm din imperiul artelor — căci voința este elementul prin excelență neestetic; dar muzica *apare* ca voință, căci pentru a-i exprima înfățișarea în imagini, liricul folosește toate pornirile patimii, de la șoapta înclinației pînă la furia demenței. Pradă impulsului de a vorbi despre muzică în metafore apolinice, el consideră întreaga natură — și pe sine în natură — numai ca eternă voință, eternă dorință, dor etern. Întrucît însă interpretează muzica prin imagini, se odihnește el însuși pe marea liniștită a contemplației apolinice, oricît s-ar agita în jurul lui tot ceea ce el contemplă prin intermediul muzicii. Mai mult, privindu-se chiar pe sine prin același intermediu, i se înfățișează propria sa imagine, cuprinsă de nemulțumire: voința lui, dorul său, jalea sa și chiotele sale de exaltare sînt metafore prin care-și tîlmăcește muzica. Iată fenomenul liric. Ca geniu apolinic, poetul liric interpretează muzica prin imaginea voinței, pe cîtă vreme el însuși, cu totul eliberat de aviditatea voinței, nu este decît pură privire solară.

Această explicație presupune ca neîndoios faptul că lirica e cu totul dependentă de spiritul muzicii, pe cînd muzica însăși, în desăvîrșita ei nemărginire, nu are nevoie nici de metaforă, nici de concept, ci doar le admite prezența. Poezia lirică nu poate exprima nimic ce nu se află dinainte cuprins — cu cea mai extraordinară perfecțiune și universalitate — în muzica ce a provocat limbajul metaforic.

Universul simbolic al muzicii nu poate fi redat în întregime prin cuvinte, căci se referă în chip simbolic la contradicția inițială și la suferința primordială din inima «Unicului Primordial», simbamzînd iastfel o sferă ce este deasupra oricărei aparențe și precede orice aparență.

Dimpotrivă, față de muzică orice aparență este numai un simbol: de aceea, *limbajul, ye& organ* și simbol al aparențelor, nu poate niciodată scoate la suprafață străfundurile muzicii; îndată ce în~cearcă să imite muzica, nu are cu ea decît contacte superficiale, iar sensul ei cel mai adînc scapă pînă și celei mai lirice elocvente.

7.

Trebuie acum să chemăm în ajutor toate principiile estetice expuse pînă aici, ca să nu ne pierdem în acel labirint ce este *originea tragediei grecești*. Nu cred că afirm o absurditate dacă spun că această problemă nu a fost niciodată pusă serios — cu atît mai puțin rezolvată — deși s-au cîrpit și s-au rupt din nou de nenumărate ori 204

zdrențele roase ale tradiției antice. Această tradiție ne spune cu toată hotărîrea că *tragedia s-a născut din corul tragic*, și că la început era cor și numai cîntecul. Așfel ne vedem constrînși să pătrundem pînă în inima acestui cor, care este adevărata dramă primitivă, fără să ne mulțumim cu teoriile curente ale esteticienilor, ce susțin că corul ar reprezenta pe spectatorul ideal sau poporul în opoziție cu personajele princiare de pe scena. O vorbă a lui Aristotel pare a fi inspirat această din urmă explicație plină de noblețe în ochii multor politicieni, anume că legea morală nestrămutată ar fi fost întruchipată de democrații din Atena în corul popular, care avea totdeauna dreptate în fața exceselor și a desfrîului regilor.

Acest cuvînt al lui Aristotel este lipsit de valoare în ceea ce privește formarea inițială a tragediei, deoarece opoziția dintre popor și rege^și, în general, orice idee politico-socială este străină originii pur religioase a tragediei; dar și în privința formei clasice a corului la Eschyl și la Sofocle, am considera un sacrilegiu să vorbim de un fel de «reprezentare constituțională a poporului». Dar s-au găsit unii care n-au pregetat să comită acest sacrilegiu. Constituțiile statelor antice nu au cunoscut *in praxi* reprezentarea populară. Să sperăm că nici nu au putut-o «presimți» măcar în tragedie.

Mult mai cunoscută decît acea interpretare politică a corului, este o idee a lui A. W. Schlegel care ne

propune să vedem în cor oarecum substanța și chintesența mulțimii de spectatori, adică «spectatorul ideal». Această părere, confruntată cu tradiția istorică după care tragedia, la originea ei, nu era decât cor, se dovedește a fi ceea ce și este: o afirmație grosolană, anti-științifică, deși strălucită, care și datorează strălucirea nu numai formei concentrate a expresiei cât și acelor idei preconcepute, cu totul germanice, în favoarea a tot ce este «ideal», și surprinderii momentane pe care o provoacă în noi. Într-adevăr, ne mirăm atunci când comparăm publicul — ce ne esje atât de 205 bine cunoscut — cu corul, și ne întrebăm cum ar

fi cu puțință să scoatem prin idealizare din acest public ceva analog corului tragic. În sinea noastră tăgăduim aceasta și ne minunăm atât de îndrăzneala afirmației lui Schlegel, cât și de firea diametral opusă a publicului grec față de publicul nostru. Doar crezusem totdeauna că spectatorul autentic, oricare ar fi el, trebuie să fie mereu conștient de faptul că are în fața ochilor o operă de artă, iar nicidecum o realitate empirică; pe câtă vreme, corul tragic al grecilor este constrâns să vadă în personajele de pe scenă ființe reale. Corul Oceanidelor crede într-adevăr că se află în prezența titanului Prometeu, și se consideră tot atât de real ca și zeul de pe scenă. Oare felul cel mai nobil și cel mai pur de a privi un spectacol ar consta în a-l considera, ca și Oceanidele, pe Prometeu ca apărînd pe scenă în carne și oase? Adică spectatorul ideal ar fi acela care s-ar repezi pe scena spre a-l mîntui pe zeu de chinurile lui? Noi crezusem într-un public estetic și îl stimam pe spectator cu atât mai mult cu cât era mai în stare să guste opera de artă ca artă, adică estetic. Și iată că, în interpretarea lui Schlegel, spectatorul ideal și perfect ar fi acela asupra căruia lumea de pe scenă exercită o înfrîngere empirică și nu estetică: «Afutrisiții greci!» ■suspînăm nai: ei răstoarnă toiaita estetica noastră! Apoi, obișnuindu-ne cu această concepție, repetăm afirmația lui Schlegel ori de cîte ori vine vorba de cor. Dar tradiția, extrem de precisă, se opune lui Schlegel: corul ca atare, fără scenă, adică forma primitivă a tragediei, și corul compus din spectatori ideali sînt incompatibile. Ce ar fi un gen de artă care și-ar avea originea în conceptul de spectator, concept a cărui formă specifică ar fi «spectatorul în sine»? Spectatorul fără spectacol este o noțiune absurdă. Ne temem că nașterea tragediei nu poate fi lămurită nici prin respectul adus inteligenței morale a masei, nici prin noțiunea unui spectator fără spectacol; această problemă ni se pare prea profundă pentru a fi măcar atinsă de considerații atât de plate.

206

în celebra sa prefață la *Logodnica din Messina*, Schiller a propus o idee infinit mai interesantă despre însemnătatea corului; el vede în acesta un zid viu pe care tragedia îl ridică în jurul ei pentru a se izola de lumea reală și a-și feri domeniul ideal și libertatea poetică.

Înarmat cu acest argument puternic, Schiller combate noțiunea curentă de naturalețe și iluzia pe care atîția o caută în poezia dramatică. Pe cînd lumina zilei nu este pe scenă decât o lumină artificială, arhitectura o arhitectură simbolică, limbajul metric îmbrăcînd un caracter ideal, Schiller arată că, în ansamblu, mai dăinuiește eroarea: după el, nu ajunge să fie doar tolenat ca licență poetică ceea ce este însăși esența oricărei poezii.

Introducerea corului este pasul hotărîtor prin care se declară, leal și fățiș, război naturalismului în artă. După cît mi se pare, tocmai acestei concepții îi aplică epoca noastră atât de convinsă de superioritatea ei — epitetul disprețuitor de «pseu-do-idealism». Mă tem că am ajuns, cu venerația noastră pentru tot ce este natural și real, la antipodul idealismului, anume în domeniul panoramelor cu figuri de ceară. Și acestea dau dovadă de o anumită artă, ca și unele romane contemporane de succes; dar să nu ne mai plictisească nimeni cu pretenția că această artă a învins «pseu-do-idealismul» lui Goethe și Schiller.

Ce-i drept, domeniul pe care-l străbate — așa cum a înțeles-o Schiller de minune — corul satiric (corul tragediei primitive) este un domeniu «ideal», mult mai presus decât acela unde umblă muritorii. Pentru acest cor, elinul a înălțat schela aeriană a unei stări *naturale* închipuite, și a așezat pe ea ființe *naturale* închipuite.

Tragedia și-a luat sborul de pe acest fundament și astreTă fost, de la început, scutită de orice

îmhajie_p_gnibila3._ realității. Totuși, nu este vorba aici de o lume inserată arbitrar între cer și pămînt; dimpotrivă, această lume posedă aceeași realitate și verosimilitate pentru elinul credincios, ca și Olimpul și 207 personajele sale. Satirul, coreut dionisiac, trăiește

într-o realitate ce îi este acordată sub sancțiunea mitului și a cultului. Faptul că tragedia începe de la el, că, prin gura lui, vorbește înțelepciunea dionisiacă a tragediei este pentru noi un fenomen tot atât de straniu ca și, în general, nașterea tragediei din cor. Poate vom avea un punct de plecare prielnic pentru studiul nostru, dacă admitem că satirul, acea imaginară ființă a naturii, se află în același raport cu omul, produs al culturii, ca muzica dionisiacă cu civilizația. Despre aceasta dm urmă Richard Wagner spune că este anihilată de muzică, așa ca lampa de lumina zilei. Tot astfel, cred eu, se simțeau anihilați grecii cultivați în prezența corului de satiri. Efectul imediat al tragediei dionisiace constă în faptul că statul și societatea și, în general, abisul ce desparte omul de om, fac loc unui sentiment de unitate care îi reidentifică pe oameni cu natura. Consolarea metafizică, pe oare neo aduce, așa cum am mai spus, orice tragedie autentică, gîndul că, în miezul lucrurilor și în ciuda aparențelor schimbătoare, viața este indescritibil de puternică și plină de bucurie — această consolare apare cu o plasticitate perfectă sub aspectul corului de satiri, al aceluia cor de

ființe ale naturii, care își duc viața parcă eternă sub masca oricărei civilizații și ră-mîn veșnic aceleași, în pofida generațiilor succesive și a istoriei popoarelor.

Aoesit cor îi aduce consolare alinului; sufletul lui este profund și neasemuit de apt să resimtă durerea cea mai ușoară ca pe cea mai cruntă; ochiul său ager a pătruns grozava acțiune de nimicire pe care o desăvîrșește ceea ce numim istoria lumii; el a văzut cruzimea naturii și este în primejdie să dorească negarea budistă a voinței. Este salvat de artă, și prin artă viața îl recîștigă."

Extazul stării dionisiace, în care sînt nimicite limitele și piedicile existenței obișnuite, conține într-adevăr un element *letargic* în care se cufundă toate trăirile personale din trecut. Astfel, acest abis de uitare desparte lumea realității cotidiene de cea dionisiacă. Îndată însă ce acea realitate co- 208 tidiană reapare în conștiință, ea provoacă dezgust; rodul acestor stări sufletești este un sentiment ascetic care neagă voința. Sub acest unghi, omul dionisiac prezintă oarecare asemănare cu Ham-let: amîndoi au aruncat odată o privire cuprinzătoare în esența lucrurilor, au ajuns la *cunoaștere* și le este scîrbă de acțiune; căci acțiunea lor nu poate schimba întru nimic esența veșnică a lucrurilor; li se pare ridicol sau umilitor să li se ceară ca lumea, care a ieșit din țîțîni, să fie pusă la loc de ei. Cunoașterea ucide acțiunea; pentru a trece la fapte trebuie să fii învăluit în iluzii — iată adevărata morală a lui Hamlet, și nicidecum aceea ieftină înțelepciune a visătorului din poveste care, tot chibzuind, ajunge să nu facă nimic, oarecum dintr-un exces de posibilități. Nu! Nu chibzuiala — ci adevărata cunoaștere, perceperea realității înspăimîntătoare învinge, atît la Hamlet cît ?i la omul dionisiac, orice motiv de acțiune. Acum nici o consolare nu te mai poate prinde în mrejele ei; sufletul tinde către ceva ce se află dincolo de viața de apoi, dincolo chiar de zei; existența este negată, ca și sclipitoarea sa oglindire în zei sau în lumea nemuririi. Conștient de adevărul odată contemplat, omul vede pretutindenii numai oroarea sau absurditatea existenței; acum înțelege simbolul conținut în moartea Ofeliei, acum pricepe înțelepciunea zeului silvestru, Silen; el cade pradă dezgustului.

Acum, în această primejdie supremă a voinței, se apropie magiciana cea mîntuitoare și tămădui-toa-e, *arta*. Ea singură știe să preschimbe acel simțămînt de scîrba provocat de grozăvia și absurditatea existenței în reprezentări ce-ți permit să trăiești: acestea sînt *sublirnul*, — ce îmblînzește estetic grozăvia — și *comicul* — descărcare estetică provocată de scîrba față de absurd. Corul de satiri din ditiramb este fapta salvatoare a artei grecești; crizele descrise mai sus s-au potolit prin lumea intermediară alcătuită din acești 209 însoțitori ai lui Dionysos.

8.

Satirul, ca și păstorul idilic din literatura mai nouă, este rodul aspirației către naturalețe și spontaneitate. Dar cu cîtă energie cutezătoare a prins-o elanul de făptura sa silvestră! în schimb, cu ce grații sfioase și efeminate îi face curte omul modern păstorului său flautist, tandru și molatec! Natura pe care nu o prelucrase încă cunoașterea, în care zăvoarele culturii nu fuseseră încă deschise — iată ce vedeau grecii în satirul lor, care totuși nu se confunda nicidecum cu maimuța. Dimpotrivă, satirul, era imaginea primordială a omului, expresia emoțiilor sale cele mai înalte și cele mai puternice, cum trebuiau să fie acelea ale unui exaltat pe care îl încîntă apropierea zeului. El era tovarășul în care se oglindea suferința zeului, vestitorul de înțelepciune din străfundurile naturii, simbolul atotputerniciei sexuale a naturii, pe care elinul era obișnuit s-o privească cu stupoare și venerație. Satirul era o ființă sublimă, dumnezeiască; așa trebuia să apară mai ales privirii obosite și îndurerate a omului dionisiac. Păstorul înzorzonat și prefăcut l-ar fi dezgustat. Simțea o încîntare sublimă contemplînd, dezvăluite și autentice, trăsăturile grandioase ale naturii; aici iluzia culturii se ștersese de pe imaginea primordială a omului, aici se dezvăluia omul adevărat, satirul bărbos care-l strigă pe zeul său într-o beție delirantă. în fața lui, omul culturii devenea o caricatură schimonosită și mincinoasă. Schiller are dreptate și în ce privește începuturile artei tragice: corul este un zid viu împotriva asaltului realității, pentru că el — corul satirilor — reprezintă mai fidel, mai adevărat, mai complet, existența decît omul culturii, care de obicei se consideră drept singura realitate. Sfera poeziei nu se află în afara lumii ca visul imposibil al unui creier de poet; dimpotrivă, ea tinde să fie expresia nefardată a adevărului, și tocmai de aceea trebuie să se lepede de gâteala pretinsei realități a omului culturii. Contrastul dintre acest adevăr propriu naturii și minciuna culturii, deghizată în 210

realitate umică, e comparabil cu contrastul dintre esența eternă a lucrurilor, lucrul în sine, și lumea aparențelor: și după cum tragedia, cu consolarea ei metafizică, ne afirmă viața veșnică a miezului existenței, în ciuda neîncetatei pieiri a aparențelor, tot astfel simbolic^ corujuLde satiri exprimă, ca printr-o comparație, relația pnmor-dială dintre lucrul în sine și aparență. Păstorul idilic al omului

modern nu reprezintă decât suma iluziilor culturii care, în ochii lui, constituie natura, pe când elinul dionisiac tinde spre adevăr și spre natură în plenitudinea puterii ei; el se vede prefăcut prin farmece în satir.

În această atmosferă și în aceste stări de spirit, jubilează mulțimea exaltată a supușilor lui Dionysos. Sub propriii lor ochi, ei se metamorfozează, încît au impresia că au redevenit genii ale naturii, satiri. Corul tragic de mai târziu este imitația artistică a acelui fenomen firesc; căci acum a devenit necesară separația dintre dionisiacii spectatori și dionisiacii fermecați. Totuși nu trebuie să uităm nici o clipă că publicul tragediei antice se regăsea pe sine în corul «orchestrei», că, de fapt, nu exista nici o opoziție între public și cor; căci totul nu era decât un cor grandios de satiri ce cîntau și jucau, sau de oameni ce se lăsau reprezentați de acești satiri. Afirmăția lui Schlegel capătă aci un sens mai adînc. Corul este «spectatorul ideal» întrucît el e unicul «privitor», cel ce vede lumea scenei. Un public de spectatori asemenea celui de azi era necunoscut elinilor; în teatrele lor, mulțumită rîndurilor ce se înălțau în arcuri concentrice, era ușor fiecăruia să facă abstracție de întreaga lume a culturii din jurul său și, în beția contemplării, să se simtă el însuși coreut. Odată ce ne-am dat seama de aceasta, putem numi corul; pe treapta lui primitivă a vechii tragedii, o auto-ogîndire a omului dionisiac. Acest fenomen devine evident cînd ne amintim de actor, care, cînd are cu adevărat talent, vede plutind în fața ochilor lui imaginea aproape materială a rolului ce-l va interpreta. Corul satirilor 211 este, în primul rînd, o viziune a masei dionisiace,

după cum lumea scenei este o viziune a acestui cor. Puterea viziunii e destul de mare pentru a face ca privirea să devină insensibilă față de impresia de «realitate» și față de oamenii culturii așezați în cercuri succesive. Forma teatrului grec amintește o vale singuratecă: arhitectura scenei apare ca un nimb de nori luminoși pe care bacantele ce se plimbă prin munți îl văd din înălțimi ca un cadru minunat, în mijlocul căruia li se arată imaginea lui Dionysos.

Această imagine artistică primitivă, pe care o evocăm aci pentru a explica corul tragediei, este aproape scandaloasă pentru ideile noastre savante asupra proceselor artistice elementare; pe cînd, dimpotrivă, nimic nu este mai evident decât faptul că poetul e numai prin aceea poet că se vede înconjurat de personaje a căror viață se desfășoară sub ochii lui și în ale căror străfunduri sufletești privirea lui pătrunde. Printr-o slăbiciune specifică stării de spirit a omului modern, sîntem înclinați să ne reprezentăm fenomenul estetic primordial ca prea complicat și prea abstract. Pentru poetul autentic, metafora nu e o figură retorică, ci o imagine ce-i plutește în fața ochilor, luînd locul unei noțiuni. Personajul nu este, pentru el, un tot compus din amănunte adunate unul cîte unul, ci o persoană ce i se impune în chip obsedant; el nu se deosebește de viziunea pictorului decât prin faptul că trăiește și acționează neîncetat. De ce sînt descrierile lui Homer mult mai plastice decât ale tuturor celorlalți poeți? Pentru că știe mult mai bine să vadă. Noi vorbim atît de abstract despre poezie, pentru că sîntem cu toții poeți proști. În fond fenomenul poetic este simplu; ar fi de ajuns să fim înconjurați de roiuri de spirite și să posedăm darul de a le privi mereu jocul viu, ca să fim poeți; ar fi de ajuns să simțim nevoia să ne metamorfozăm și să vorbim cu alte buze și din alte suflete, ca să fim dramaturgi. Surexcitarea dionisiacă poate transmite unor mase întregi darul artistic de a se vedea înconjurate de acele roiuri de spirite cu care se contopesc conștient. Fenomenul dramatic primordial 212

constă în acest proces al corului tragic: să te vezi pe tine însuși metamorfozat, și apoi să te porți ca și cum ai avea cu adevărat, un alt trup și un alt caracter. Cu acest proces începe evoluția dramei. Aci este vorba de cu totul altceva decât de rapsodul care nu se contopește cu imaginile făurite de el, ci, asemenea pictorului, le contemplă în afara sa; aci avem de-a face cu o abdicare a individului ce se transpune într-o altă personalitate. Dealtfel, acest fenomen se prezintă epidemic: mase întregi se simt vrăjite astfel. De aceea ditirambul se deosebește esențial de orice altă formă de cor. Fecioarele care, purtînd în mînă ramuri de lauri, se îndreaptă solemn către templul lui Apollo, cîntînd imnuri de procesiune, rămîn cîine și-și păstrează numele; corul ditirambic, însă, este un cor de oameni metamorfozați ce au uitat cu totul trecutul lor de membrii ai cetății și poziția lor socială: ei s-au prefăcut în slujitori ai zeului lor, sînt în afara timpului și sferelor societății. Orice altă lirie corală a elinilor nu este decât o amplificare uriașă al cîntărețului apolinic individual, pe cîtă vreme în ditiramb avem în fața noastră o comunitate de actori inconștienți care se consideră unul pe altul ca metamorfozați.

Vraja este condiția prealabilă a oricărei arte dramatice. Astfel vrăjit, exaltatul dionisiac se vede ca satir, și, *ca satir, îl contempla pe zeu*, adică, odată metamorfozat, contemplă, în afara sa, o nouă viziune, desăvîrșirea apolinică a stării lui. Cu această viziune nouă drama este completă. Așa fiind, trebuie să

considerăm tragedia greacă ca un cor dionisiac care se dezlănțuie iarăși și iarăși într-o lume de imagini apolinice. Vocile corului care se împletesc cu tragedia sînt deci originea întregului așa-mumit dialog, adică a întregii lumi scenice, a dramei propriu-zise. Mai multe asemenea dezlănțuiri succesive iradiază această cauză primordială a tragediei, această viziune a dramei care e pe de-a întregul o apariție de vis și, ca atare, de natură epică, dar care, pe de altă parte, ca obiectivare a unei stări dionisiace, re-²¹³ prezintă nu eliberarea apolinică prin aparențe, ci, dimpotrivă, nimicirea individului și identificarea lui cu ființa primordială. Astfel drama e reprezentarea apolinică prin imagini ale unor cunoașteri și efecte dionisiace; și prin aceasta ea e separată de epopee printr-un abis.

Corul tragediei grecești, simbolul întregii mase exaltate de beția dionisiacă, este deplin lămurită prin interpretarea noastră. Fiind obișnuiți cu prezența pe scena modernă a urmi cor și, mai ales a corului de operă, nu puteam pricepe cum corul tragic al grecilor era mai vechi, mai aproape de origine, ba chiar mai important decît «acțiunea» propriu-zisă, așa cum ne-o spune răspicat tradiția; tot astfel nu puteam împăca această înaltă însemnătate și caracterul primordial, transmise de tradiție, cu faptul că acest cor era alcătuit numai din ființe umile și servile, la început chiar din satiri pe jumătate țapi; orchestra din fața scenei ră-mînea pentru noi o enigmă. Dar în sfîrșit am înțeles că scena și acțiunea au fost gîndite, în fond și mai întîi, ca *viziune*, și că singura «realitate» este tocmai corul ce creează viziunea din sine și o exprimă prin întregul simbolism al dansului, al muzicii și al cuvîntului. Corul acesta contemplă în viziunea sa pe stăpînul său Dionysos și, de aceea, este veșnic conul servil: el vede cum zeul pătîmește și se glorifică; iată de ce el însuși renunță la acțiune. În ciuda acestei situații cu totul servile față de zeu, el este totuși expresia cea mai înaltă a naturii, anume expresia ei dionisiacă, și de aceea pronunță, răpit de entuziasm ca și ea, oracole și maxime: fiind acela ce *împărtășește* suferința, este totodată înțeleptul ce proclamă, din inima lumii, adevărul. Astfel ia naștere acea figură fantasmagorică și, la prima vedere, atît de absurdă, a satirului înțelept și entuziast, care este, totodată, «omul brut» opus zeului, copia naturii și a instinctelor ei nestăvilite; chiar simbolul lor, și crainicul înțelepciunii și al artei ei: muzician, poet, dansator și vizionar într-una și aceeași persoană.

După cîte ne-am dat seama și conform tradiției, HDionysos) adevăratul erou al acțiunii și per- 2
cr»naji1_c"ir"1

î f
j_cfir

^ nu este într-adevăr
prezent în forma cea mai veche a tragediei, ci este numai reprezentat ca fiind prezent: adică, la începuturile ei, tragedia nu era «dramă», ci numai «cor». Mai tîrziu s-a încercat să se reprezinte zeul ca fiind real, și să se înfățișeze tuturor privirilor această viziune în ambianța sa radioasă: atunci abia se naște «drama», în sensul mai strict al termenului. Acum corului ditirambic îi revine sarcina de a transpune pe spectatori într-o asemenea stare de exaltare dionisiacă încît, atunci cînd eroul tragic apare pe scenă, ei nu văd un om purtînd o mască monstruoasă, ci un personaj radios, născut din propriul lor extaz. Să ni-l închipuim pe Admet, cufundat în gînduri, suspinînd după soția lui, Alkestis, de curînd moartă, și chi-nuindu-se neîncetat contemplîndu-i imaginea în minte; să ne închipuim cum, dintr-o dată, i se aduce o făptură femeiască învăluită, avînd același mers și aceeași înfățișare; să ne închipuim tre-murul său uimit, comparațiile făcute de sufletul său răvășit, în fine convingerea sa instinctivă; atunci vom putea înțelege prin analogie ce resim-țeau spectatorii, pradă exaltării dionisiace, cînd vedeau apropiindu-se pe scenă zeul cu a cărui suferință ei se identificaseră. Fără voie, transpuneau imaginea ce pîlpîia magic în sufletul lor asupra personajului mascat a cărui realitate o prefăceau într-o irealitate fantomatică. Aceasta este starea de vis apolinică în care se învăluiește lumea zilei, iar o lume nouă răsare, mai clară, mai inteligibilă, mai emoționantă, și totuși mai spectrală, mereu schimbătoare sub ochii noștri. Așadar recunoaștem în tragedie un contrast general de stiluri: limba, coloritul, ritmul, dinamica vorbirii se opun cu totul, după cum acestea aparțin liricii dionisiace a corului sau lumii de vis apolinice de pe scenă. Aparițiile apolinice în care se obiectivizează Dio-nysos nu mai sînt «o mare eternă, o frămîntare veșnic schimbătoare, o viață aprinsă», așa cum este cîntul corului; nu mai sînt acele forțe abia simțite ce nu se condensează niciodată în imagini ²¹⁵ și în care entuziastul slujitor al lui Dionysos sim-
țea apropierea zeului; acum, de pe scenă, vorbește claritatea și fermitatea forme epice. Acum Dio-nysos nu se mai adresează slujitorului său prin forțe magice, ci ca erou epic, aproape în limba lui Homer.

9.

Tot ce, în dialog, se înalță pînă la suprafață în P3.rtgg^-apoliniică a tragediei grecești, se înfățișează simplu, transparent, frumos. În acest sens, dialogul este imaginea însăși a elinului, „cărui natura” se dezvăluie în dans, pentru că în dans cea mai mare putere rămîne potențială și se trădează numai prin mlădierea bogăția mișcărilor. Astfel sîntem surprinși de preuzia și claritatea apolinică a limbajului eroilor lui Sofocle; avem impresia că pătrundem numaidecît în străfundul ființei lor, cu oarecare mirare că drumul a fost atît de scurt. Dar să facem abstracție, pentru moment, de caracterul eroului care devine vizibil și care, în fond, nu este altceva decît o imagine luminoasă pe un perete întunecat, adică o apariție și nimic altceva; dimpotrivă, să pătrundem în mitul care se proiectează în acele răsfrîngeri luminoase; vom constata atunci un fenomen ce se manifestă ca opusul unui fenomen optic bine cunoscut. Dacă, după ce am încercat să privim drept în soare, întoarcem capul, orbiți, ne apar în fața ochilor pete pestrițe și întunecate, ca un fel de apărare a văzului; invers, acele apariții luminoase ale eroilor lui Sofocle, pe scurt masca apolinică, sînt consecințele necesare ale unei priviri aruncate în sînul înfricoșător al naturii și pot fi asemănate cu niște pete luminoase, menite să tămăduiască privirea rănită de înspăimîntătoare negură. Numai în acest sens sîntem îndreptățiți să credem că am înțeles corect noțiunea serioasă și semnificativă a «seninătății eline», pe cîtă vreme, în timpurile, noastre ne izbim, la tot pasiid, de noțiunea, greșit înțeleasă, a unei voioșii lipsită de griji.

Figura „cea mai dureroasă a teatrului grecesc, nefericitul *Oedip*, a fost concepută de Sofocle sub aspectul unui suflet nobil care, în ciuda înțelepciunii sale, este sortit eroarei și mizeriei, dar care la urmă, datorită grozavelor lui suferințe, radiază o forță magică și binefăcătoare a cărei acțiune dăinuiește și după moartea sa. Cu admirabila lui profunzime de spirit, poetul vrea să arate că un suflet nobil nu păcătuiește; faptele sale pot răsturna legea, orînduirea firească, chiar lumea morală; dar tocmai aceste fapte făuresc un ciclu magic ale cărui consecințe înalță o lume nouă pe ruinele celei vechi. Iată ce vrea să ne spună poetul care e totodată și gînditor religios: ea poet, ne înfățișează mai întîi un caz admirabil ticluit, pe care judecătorul îl rezolvă încet, pas cu pas, urmărind propria lui pocire; plăcerea pur elină pe care O resimt grecii în fața acestei soluții dialectice este atît de mare, încît întreaga dramă este învăluită într-un fel de seninătate superioară, care atenuează grozăvia aceluia caz. În *Oedip la Colona* domnește aceeași seninătate, dar, de astă dată, sublim transfigurată; în fața moșneagului copleșit de o jale nemăsurată și hărăzit numai și numai *durerii*, se coboară din sferele divine o seninătate supranaturală care ne sugerează că, deși este pur pasiv, eroul desfășoară o activitate intensă care își exercită influența mult dincolo de marginile existenței sale, cu toate că faptele lui anterioare îl condamnaseră numai la pasivitate. Astfel se desface nodul mitului lui Oedip, ce părea de nedescurcat privirii muritorilor; iar replica divină a acestei dialectici ne inspiră cea mai profundă bucurie omenească. Dacă am interpretat corect pe poet, ne mai putem totuși întreba: am epuizat oare astfel conținutul mitului? Și atunci se dovedește că întreaga concepție a poetului nu e decît acea imagine luminoasă pe care natura tămăduitoare o prezintă ochilor noștri după ce am privit în abis. Oedip, ucigașul tatălui său, soțul mamei sale, Oedip, cel ce a dezlegat enigma Sfînxului! Ce ne învață această trinitate misterioasă impusă de soartă? După o superstiție populară străveche, ras-pîndita mai ales în Persia, urLjTiag__iațelept-JUL poate naște decît dintr-un incest; în privința lui Oedip, dezlegător de enigme și soțul mamei-sale, putem interpreta acea superstiție în sensul că, atunci cînd, prin forțe prevestitoare și magice, a fost stricat echilibrul prezentului și al viitorului, a fost călcată în picioare legea rigidă a individualității și ruptă vraja însăși a naturii, cauza trebuie să fi fost o monstruozitate nefirească — de pildă incestul; căci prin ce mijloace am putea sili natura să ne dezvăluie tainele ei, dacă nu printr-o opoziție victorioasă, adică prin fapte nefirești? Acest adevăr ni se pare evident în grozava trinitate a soartei lui Oedip: omul care a dezlegat taina naturii, adică a Sfînxului hibrid, este sortit să calce și legile cele mai sfînte ale naturii, ucigîndu-și tatăl și căsătorindu-se cu mama sa. Mai mult: mitul pare a ne șopti că înțelepciunea și, mai ales, înțelepciunea dionisiacă, ar fi o atrocitate nefirească, și că acel ce, prin știința sa, a precipitat natura în abisul nimicirii, trebuie să treacă el însuși prin destrămarea naturii. «Tăișul înțelepciunii se întoarce împotriva celui înțelept; înțelepciunea este o crimă împotriva naturii» — iată ororile ce ni le spune mitul! Dar de îndată ce poetul elin, asemeni unei raze de soare, atinge acea grandioasă și înspăimîntătoare coloană a lui Memnon ce este mitul, acesta răsună deodată în melodii sofocleene!

Gloriei pasivității îi opun acum gloria activității, ce îmbracă în strălucire pe *Pr&meteul* lui Eschyl. Ceea ce Eschyl gînditorul vroia să ne spună aci, dar ceea ce, ca poet, ne sugerează numai prin

metafora sa, tînărul Goethe a știut să ne dezvăluie în cuvintele cutezătoare ale *Prometeului* său:

Stau aici, plăsmuiesc oameni

După chipul meu,

Un neam care să-mi fie asemănător,

Să pătimească, să plîngă,

Să se desfete și să se bucure!

Să nu-i pese de tine,

Cum nu-mi pasă nici mie!

Înălțîndu-se pînă la a fi Titan, omul își cîștigă cultura prin luptă și îi silește pe zei să se alieze cu el pentru că, înarmat cu această înțelepciune proprie, ține în mină existența și limitele puterii lor. Trăsătura cea mai minunată a acestui poem — care, după ideea sa fundamentală, este adevăratul imn al impietății — e dorul de *eschilean*. de *dreptate*: patimile nemăsurate ale cutezătorului «și Sguratec», pe de-o parte, iar, pe de altia, jalea divină, ba chiar presimțirea unui arnurg al zeilor, în sfîrșit acea putere care impune implicarea, identificarea metafizică a celor două lumi de suferință — toate acestea reamintesc cu o forță supremă principiul fundamental al concepției eschileene despre lume, după care Moina, eterna dreptate, tronează deasupra zeilor și a oamenilor. Extraordinara îndrăzneală cu care Eschyl așază lumea olimpică pe talgerele balanței dreptății ne permite să ne amintim că elinii, cu mintea lor profundă, aveau în *misterele* lor o bază solidă pentru gîndirea metafizică și își descărcau accesele lor de scepticism împotriva oîmpienilor. Autistul elin, mai ales, avea față de aceste zeități un sentiment de dependență reciprocă, ce este deosebit de bine simbolizat în *Prometeul* lui Eschyl. Artistul își găsea în sine credința trufașă că putea crea oameni și nimici zeii olimpici; aceasta datorită înțelepciunii lui superioare pe care, ce-i drept, trebuia s-o ispășească prin suferințe eterne. «Puterea» superbă a marelui geniu, prea puțin plătită cu veșnice suferințe, aprigul orgoliu al *artistului* — iată conținutul și sufletul poemului eschilean; Sofocle, în schimb, în *Oedi-pul* său, intonează imnul triumfal al *sacralului*. Dar nici interpretarea pe care i-o dă Eschyl mitului nu măsoară adîncimea abisului de groază al acestuia; dimpotrivă, bucuria de a plăsmui a artistului, acea voioșie legată de creația artistică, ce înfruntă toate nenorocirile, nu este decît un nor luminos ce se oglindește pe apele negre ale unui lac de tristețe. Legenda lui Prometeu este bunul originar al tuturor popoarelor ariene și dovada aptitudinii lor pentru creații profunde și tragice. Este chiar probabil că acest mit posedă pentru rasa ariană aceeași

semnificație caracteristică pe care mitul păcatului originar o are pentru rasa se-mită, și că ambele mituri sînt înrudite ca fratele cu sora. Premisa mitului lui Prometeu este prețul nemăsurat atribuit *focului* de o omenire naivă, ca adevăratului «Palladium» al oricărei civilizații crescînde. Ca omul să dispună liber de foc și să nu-l primească doar ca un dar ceresc sub forma fulgerului ce apînde sau a soarelui ce încălzește, i se părea minții contemplative a acelor oameni primitivi o nelegiuire, un fapt împotriva naturii divine. Și astfel, de la început, prima problemă filosofică generează între om și Dumnezeu o contradicție dureroasă și insolubilă, pe care o împinge ca pe o stîncă pînă la porțile oricărei culturi. Bunul cel mai înalt și cel mai de prep de care se poate bucura omenirea, ea îl cucerește printr-o nelegiuire, și trebuie apoi să accepte consecințele acesteia, adică toate valurile de suferință și jale cu care zeii ofensați pedepsesc neamul omenesc — fiind *siliți* să o facă. Idee dură ce, prin *lemnitatea* ce o conferă nelegiurii, contrastează straniu cu mitul semitic al păcatului originar, în care curiozitatea, mirajul minciunii, ușurința de a se lăsa ademenit, luxura — pe scurt, o mulțime de slăbiciuni mai ales feminine, sînt privite ca originea Răului. Semnul distinctiv al concepțiilor ariene este ideea sublimă ce și-o fac despre *păcatul activ* ca fiind adevărata virtute prometeică; astfel ni s-a dezvăluit baza etică a *raului*. pesimiste: *justificarea* răului 'T~CaTuT~vîcUma este omenirea, justificare atît a vinovăției omenesti cît și a suferințelor ce decurg din ea. Răul în esența lucrurilor — de la care gîndul arianului contemplativ nu se abate ușor, — contradicția în inima lumii, i se dezvăluie ca un haos de lumi diferite, de pildă o lume divină și alta umană, fiecare din ele fiind justificată individual și, avînd ca atare de pătimit în prezența celeilalte penitru individual itaitaa ei.

Pornirea eroică a individului spre universal, încercarea sa de a frînge blestemul individuației, vrînd să atingă ființa *unică*, îl fac să sufere în persoana lui contradicția primordială ascunsă în *Iii* lucruri; adică el calcă legea și pătimește. _ Astfel, arienii văd în nelegiuire un principiu viril, iar semiții în păcat un principiu feminin^; de aceea, ei consideră că nelegiuirea primordială a fost înfăptuită de un bărbat, iar păcatul originar de o femeie. Dealtfel, corul vrăjitoarelor cîntă:

«Nu luăm lucrul prea în serios:

Femeii îi trebuie o mie de pași pînă la păcat!

Dar oricît s-ar grăbi ea,

Bărbatul o face dintr-o săritură»²²¹.

Cine înțelege miezul legendei lui Prometeu — anume acea necesitate a nelegiuirii ce se impune individului cu avînt titanice — va resimți totodată caracterul neapolinic al acestei concepții pesimiste; căci *Apollo* vrea să dăruiască liniște oamenilor, tocmai trăgînd linii de demarcație între ei și reamintindu-le mereu că acestea reprezintă^ legile cele mai sacre ale lumii, cerîndu-le totodată să se cunoască pe sine și impunîndu-le măsura. Dar^ pentru ca tendința apolinică să nu încremenească forma într-o rigiditate și răceală egiptene, pentru ca, în efortul de a impune fiecărui val unduirea și domeniul său, să nu se pietrifice mișcarea^ întregului lac, apele năvalnice ale dionisiacului spărgeau cînd și cînd acele cercuri strimte în care unilaterală «voință» apolinică încerca să închidă spiritul elin. Acel torent, subit revărsat, al spiritului dionisiac ia în spinare micile valuri individuale, tot așa cum fratele lui Prometeu, titanul Atlas, a ridicat în spinare pămîntul. Avîntul titanice de a deveni Atlas-ul tuturor individualităților și de a le purta tot mai departe și tot mai sus este caracterul comun al geniului prometeic și al celui dionisiac.

Prometeul lui Eschyl este, în aceasta privință, o mască dionisiacă, dar, în acea tendință profundă către dreptate — de care am vorbit mai sus —, F.schyl arată spectatorului pătrunzător că se trage din Apolkvzeul individuației și a limitelor impuse de dreptate. Astfel, dubla natură a Prometeu

²²¹ * Citat din *Faust* (N.T.)

eschilean, esența sa totodată dionisiacă și apolinică, ar putea fi exprimată în următoarea formulă cdh~oisă: «Tot ce există e drept și nedrept și, în jambele cazuri, perfect justificat»?

«Acesta ți-e universul! Acesta se numește univers!»¹

10.

După o tradiție indiscutabilă, forma cea mai veche a tragediei grecești n-avea ca subiect decît patimile lui Dionysos și multă vreme unicul personaj i-a fost Dionysos. Dar se poate afirma cu aceeași certitudine că, pînă la Euripide, Dionysos n-a încetat niciodată să fie eroul tragic, și că toate personajele celebre ale scenei grecești (Prometeu, Oedîp etc.) nu sînt decît măști ale personajului original, Dionysos. Cauza esențială a «idealității» acestor personaje celebre — caracter care a provocat atîta mirare — este tocmai faptul ca aceste măști ascund o zeităte. Nu mai știu cine a afirmat că toți indivizii, ca indivizi, ar fi comici și, prin urmare, nu sînt potriviți pentru tragedie; de unde s-ar putea deduce că elinii în general nu puteau *suporta* individualități pe scena tragică. Într-adevăr, acesta pare să fi fost sentimentul lor, după cum valorizarea și distincția platoniciană dintre «idee» și «idol», adică imagine, răspund unei concepții adînc înrădăcinate în natura elinului. Folosind terminologia platoniciană, am putea explica figurile tragice ale scenei dame cam astfel: singurul Dionysos ou adevărat real apare sub o multitudine de aspecte, purtîncTmasca unui erou luptător el ^ste^totodată prins în mrejele voinței individuale. ZeuL-'se manifestă—atunci prin vorbe și fapte care-l fac să semene cu un individ sortit erorii, dorințelor și suferințelor; dacă ne *apare* atît de precis și de clar, aceasta se datorează lui Apollo, tîlmăcitorul de~vise, care Îl dezvăluie corului starea sa dionisiacă sub acea aparență simbolică. în realitate însă,

* Citat din *Faust* (N.T.)

222

eroul acesta este JDionysos cel chinuit din *mistere*, acel zeu ce suferă în ființa sa patimile individuației, cel despre care mituri minunate povestesc cum a fost tăiat în bucăți de titani în copilăria sa și apoi, în această stare, venerat sub numele de Za-greu: legenda sugerează că această îmbucătățire — adică^ adevăratele patimi dionisiace — poate fi asemănată cu o prefacere în aer, apă, pămînt și foc, și că, prin urmare, trebuie să considerăm starea de individuație ca izvorul și cauza primordială a tuturor suferințelor, deci ca ceva condamnabil în sine. Din zîmbetul acestui Dionysos s-au născut zeii olimpici, iar din lacrimile lui oamenii. în existența sa de zeu îmbucătățit, Dionysos aire dubla natură a unui demon crud și sălbatec și a unui suveran blînd și milos. Epopții¹ nădăjduiau o renaștere a lui Dionysos pe care trebuie s-o interpretăm acum intuitiv ca sfîrșitul individuației; imnul lor de bucurie frenetică epopții îl cîntau acestui al treilea Dionysos ce urma să vină. Numai speranța aceasta putea așterne o rază de bucurie pe fața unei lumi sfîșiate și fragmentate în indivizi: după cum mirul o înfățișează pe Demeter cufundată în doliul ei etern, resimțind bucuria de la început, cînd i se vestește că-l va putea *din nou* naște pe Dionysos. în cele ce am spus pînă acum se află toate elementele unei concepții pesimiste și profunde asupra lumii, cît și ale unei *doctrine a misterelor tragediei*: concepția

fundamentală despre unitatea a tot ce există, individuația considerată ca principiul primordial al răului, arta ca nădejde aducătoare de bucurie, posibilitatea frîngerii cercului individuației, avînd intuiția unității restabilite. Am spus mai sus că epopeea homerică este poemul civilizației olimpice, imnul triumfal prin care aceasta a cîntat victoria asupra ororii războiului cu titanii. Acum, sub influența covîrșitoare a poemului tragic, miturile homerice renasc transformate, și această metempsihoză arată că, între timp, civilizația olimpică a fost, la rîndul ei, învinsă

¹ Epoptii. Inițiați de gradul al treilea și ultim al mistere-223 lor eleusine (N.T.).

de o concepție a lumii și mai profundă. Dîrzul titan Prometeu a prevenit pe torționarul său olimpic că are să vină vremea cînd domnia lui va fi în cea mai mare primejdie dacă nu se va alia cu el la timp. În opera lui Eschyl recunoaștem alianța unui Zeus înspăimîntat și îngrijorat de apropierea sfîrșitului său cu titanul. Astfel vechea epocă a titanilor este iarăși adusă la Lumină din Tartar. Filosofia naturii sălbatice și despuite contemplă cu expresia adevărului dezvăluit miturile lumii homerice ce trec dansînd prin fața ei; miturile pălesc, ele tremură în fața ochilor fulgerători ai acestei zeițe, pînă cînd pumnul puternic al artistului dionisiac le silește să slujească zeitatea cea nouă. Adevărul dionisiac ia în stăpînire întregul domeniu al mitului, ca pe un simbol al cunoașterii sale, pe care o exprimă, fie în cultul public al tragediei, fie în serbările tainice ale misterelor dramatice, dar totdeauna sub vîlul vechiului mit. Ce putere a fost cea care l-a liberat pe Prometeu de vulturul său și a prefăcut mitul în crainicul înțelepciunii dionisiace? A fost puterea herculeană a muzicii. Ajunsă la cea mai înaltă expresie în tragedie, ea a știut să acorde mitului un sens și o importanță profundă. Dealtfel, am caracterizat mai sus această facultate ca fiind cea mai puternică trăsătură a muzicii. Căci este soarta oricărui mit să decadă pe încetul, devenind o realitate așa-zis istorică, și să fie considerat într-o epocă mai tîrzie ca un fapt izolat care trebuie tratat după metode istorice; și grecii erau deja pe cale să prefacă întregul lor vis mitic din tinerețe, cu ingeniozitate și în chip arbitrar, într-o *poveste* de tinerețe istoric-pragmatică. Căci acesta este felul în care obișnuiesc să moară religiile: cînd miturile care formează baza unei religii ajung să fie sistematizate de rațiunea și rigoarea unui dogmatism ortodox și prefăcute într-un complex definitiv de evenimente istorice, atunci începem să apărăm cu îngrijorare autenticitatea miturilor, împotrivin-du-ne totuși evoluției și multiplicării lor, deși sînt fenomene naturale; într-un cuvînt, atunci cînd sentimentul mitului se atrofiază și, în locul lui, apar

224

pretențiile religiei de a se rezema pe baze istorice. Pe acest mit muribund îl ia acum în stăpînire geniul nou născut al muzicii dionisiace; în mîna lui, mitul mai înflorește ultima oară în culori cum nu mai avusese niciodată, cu un parfum ce trezea dorul după o lume metafizică. După această din urmă strălucire el se pierde, frunzele i se ofilesc și, în curînd, Lucianii batjocoritori ai antichității adiună ironici florile lui decolorate, duse de vînt. Prin tragedie mitul își găsește conținutul cel mai adînc, forma cea mai expresivă; încă o dată el se ridică, asemenea unui erou rănit, și din ochii lui radiază, cu o puternică lucire finală, forța și liniștea plină de înțelepciune a muribundului.

Care era scopul tău, nelegiuit Euripide, cînd încercai să silești pe acest muribund să te mai slujească? A murit sub mîinile tale brutale; și atunci te-ai folosit de un mit mascat, de o copie de mit, care, asemenea maimuței lui Hercule, știa doar să se împopoțoneze cu splendoarea antică. Și cum ai ucis mitul, așa ai ucis și geniul muzicii; în zadar, cu mîini avide, jefuiai toate grădinile muzicii; nu obțineai decît o muzică mascată, o copie de muzică. Și pentru că îl părăsiseși pe Dionysos, te-ai părăsit și Apollo; stîrnește toate pasiunile din ascunzișul lor și atrage-le în cercul tău magic, ascute și șlefuieste, pentru limbajul eroilor tăi, o sofistică dialectică proprie — nici eroii tăi nu au decît pasiuni mascate și grăiesc un limbaj împrumutat și fals.

11.

Tragedia greacă pierit altfel decît toate surorile ei decît toate celelalte specii de artă anterioare: ea ajunse prin sinucidere, urmare a unui conflict insolubil, deci în chip tragic, pe cînd toate celelalte au murit la adînci bătrîneți de o moarte frumoasă și senină. Într-adevăr, să părăsești viața fără să te zbați și lăsînd urmași demni de admirație pare a fi privilegiul unor naturi favorizate; acele specii 225 de arte mai vechi au avut acest noroc: ele se seu-

fundă încet și, sub privirea lor ce se stinge, se și înalță o posteritate mai frumoasă decît ele, plină de nerăbdare și de mîndrie. Dimpotrivă, moartea tragediei grecești a lăsat un gîl uriaș care a fost simțit pretutindeni; așa cum odinioară pe vremea lui Tiberiu, marinarii greci, tîcînd pe lîngă o insulă părăsită, au auzit țipătul sfîșietor: «Marele Pam a murit», tiot așa lumea elină răsuna acum de

lamentații jalnice: «A murit tragedia!»: Poezia însăși a pierit odată cu ea. «Plecați, plecați, epigoni debili și prăpădiți; plecați în Hades, ca să vă potoliți și voi odată foamea cu fărâmiturile măștrilor de altădată!»

Cînd însă totuși a înflorit o nouă specie de artă, care venera tragedia ca pe predecesoarea și modelul ei, s-a observat cu spaimă că fiica avea, ce-i drept, trăsăturile mamei ei, dar numai trăsăturile pe care aceasta le căpătase în lunga ei agonie. Această luptă cu moartea a dus-o *Euripide*; specia aceea tardivă e cunoscută ca *noua comedie atică*. În ea a supraviețuit chipul degenerat al tragediei, spre amintirea morții ei dureroase și violente.

Astfel putem înțelege ușor admirația pățimașă ce o nutreau pentru Euripide autorii noii comedii. Nu ne poate surprinde așadar dorința lui Filemon de a se spînzura numai pentru a-l vizita pe Euripide în Infern, cu condiția însă ca răposatul să-și mai aibă mintea întreagă. Dacă vrem să indicăm sumar, fără a avea pretenția de a epuiza subiectul, ce are Euripide comun cu Meandru și cu Filemon și ce i-a făcut pe aceștia să-l ia cu entuziasm drept model, vom spune că Euripide a adus spectatorul pe scenă.

Aceluia care și-a dat seama din ce aluat și-au plămădit eroii autorii tragici prometeici dinaintea lui Euripide și cît de departe le ena acestora gîndul de-a aduce pe scenă masca fidelă a realității, îi va fi evidentă devierea inovatoare a lui Euripide — omul cotidian a pătruns, mulțumită lui, din amfiteatru pe scenă; oglinda, în care se răsfrînseseră pînă atunci doar trăsături eroice și mărețe arăta acum o fidelitate penibilă, răsfrîn-gînd conștiincios și caracterele neizbutite ale naturii. Odiseu, elinul tipic al artei mai vechi, a

decăzut acum, în operele poezilor noi, prefacîndu-se în personajul *graeculus*, sclavul blajin și șiret care, din acest moment, se află în centrul interesului dramatic. În *Broaștele* lui Aristofan, Euripide se laudă ca, mulțumită leacurilor sale băbești, tragedia a încetat de a fi trupeșă și pompoasă; această trăsătură o vedem întruchipată mai ales în eroii săi tragici. Pe scurt, spectatorul vedea și auzea acum «alter ego-ul» său în teatrul lui Euripide, și se bucura că acela se pricepe să vorbească atît de frumos. Dar această bucurie nu era totul: lumea învăța să vorbească de la Euripide. Luîndu-se la întrecere cu Eschyl, Euripide se laudă chiar cu faptul că acum poporul a învățat de la el să observe, să discute și să tragă consecințe după regulile artei și cu cele mai subtile sofisticări. Prin această transformare a limbii curente el a deschis calea noii comedii. Căci, din acest moment, felul și maximele cu care se putea zugrăvi viața cotidiană pe scenă a încetat de a mai fi un secret. Mediocritatea cetățeanului de rînd, în care Euripide își punea toate nădejdlile politice, a luat atunci cuvîntul, pe cîtă vreme mai înainte caracterul limbajului fusese determinat în tragedie de semizeu, iar în comedie de satirul beat, făptura numai pe jumătate omenească. Astfel, Euripide al lui Aristofan se mîndrește a fi zugrăvit viața cotidiană, familiară, a tuturor, viața pe care oricine o poate înțelege și judeca. Dacă acum marea masă e în stare să filosofeze, să-și administreze pămînturile și avutul și să-și vadă de procese cu o nemaipomenită dibăcie, aceasta nu este decît meritul lui și rezultatul înțelepciunii pe care el a inoculat-o poporului.

O masă astfel pregătită și lămurită era capabilă să primească noua comedie căreia Euripide îi fusese maestru de cor, cu deosebirea că acum corul *spectatorilor* trebuia exersat. Îndată ce acesta a știut să cînte în tonalitatea lui Euripide, s-a ivit acel gen de teatru asemănător cu jocul de șah, comedia nouă unde triumfau mereu șiretenia și Șmecheria. Dar lui Euripide — maestrul de cor — 227 i se aduceau neîncetat laude: lumea s-ar fi omorît

CU plăcere pentru a învăța și mai multe de la el, dacă n-ar fi știut că poezii tragici pieriseră odată cu tragedia. Dar raniun^n3~la tragedie, eforul ne-^zz^ nuntașe și la credința în nemurire, deci nu numai la credința într-un trecut ideal, ci și la cea într-un viitor ideal. Vorbele din cunoscuta inscripție funerară: «la bătrînețe nepăsător și cu toane» se potrivește și elenismului îmbătrînit. Clipa trecătoare, gluma, ușurătatea, capriciul, suit zeitățile lui supreme; starea a cincea, aceea a sclavilor, ajunge acum să aibă preponderența, cel puțin în ce privește sentimentele și felul de a gîndi. Dacă se mai poate vorbi acum de «seninătatea elină», se înțelege prin aceasta voioșia sclavului, care n-are o răspundere importantă, nu tinde spre nimic măreț și prețuiește prezentul mai mult decît viitorul sau trecutul. Această aparentă «seninătate elină» a revoltat adînc naturile profunde și grave din primele patru secole ale creștinismului. Fuga feme-iască de tot ce e serios și înspăimîntător, mulțumirea lașă în desfătări ușoare li se păreau nu numai de disprețuit, dar creștinii vedeau în aceasta adevăratul caracter anticreștin. Influenței lor i se da-torește faptul că, secole de-a rîndul, felul acesta de a considera antichitatea greacă și-a păstrat cu o tenacitate de neînvins acea nuanță roșu șters a voioșiei, ca și cum

n-ar fi existat vreodată veacul al VI-lea cu nașterea tragediei, cu misterele lui, cu Pitagora și Heraclit; mai mult, ca și cum nici n-ar exista operele de artă din epoca de glorie. Fiecare din aceste opere nu s-ar fi putut naște dintr-un asemenea sentiment de bucurie și dintr-o bucurie de a trăi atât de senină și de servilă; cu totul alta este concepția despre lume căreia acestea își datorează existența.

Am afirmat adineaori că Euripide adusesse spectatorul pe scenă pentru a-i permite să formuleze o opinie judicioasă, despre dramă; aceasta ar putea să ne facă să credem că existase totdeauna o lipsă de echilibru între arta tragică mai veche și spectator. Am fi ispitiți să lăudăm, ca fiind un progres asupra lui Sofocle, tendința radicală a lui Euripide de a stabili o legătură adecvată între opera de artă și public. Dar «publicul» nu e decât un cuvânt și nicidecum o valoare egală și constantă. Cum să se creadă artistul obligat să se supună unei puteri a cărei forță constă numai în număr? Și dacă, prin talentul și aspirațiile sale, se simte superior fiecărui spectator în parte, cum ar fi putut să aibă mai mult respect față de expresia colectivă a tuturor acestor spirite inferioare lui decât față de un singur spectator, dacă acesta e cel mai priceput? În realitate, nici un artist grec n-a tratat publicul cu mai multă îndrăzneală și înfumurare, în tot timpul lungii sale vieți, decât Euripide; el care, chiar atunci când mulțimea i se arunca la picioare, își Renega față cu o splendidă trufie propriei sale maniere — maniera însăși cu care cucerise mulțimea. Dacă acest geniu ar fi avut cel mai mic respect față de pandemoniu! publicului, s-ar fi prăbușit sub loviturile insucceselor, mult înainte de a fi ajuns la mijlocul carierei sale. Această remarcă ne arată că, atunci când am spus că Euripide adusesse spectatorul pe scenă pentru a-i permite să formuleze o opinie judicioasă, am emis doar o judecată provizorie și că trebuie să ne străduim a înțelege cu mai multă profunzime intențiile sale. Se știe prea bine că Eschyl și Sofocle, cât au trăit, și chiar mult după moartea lor, s-au bucurat de favoarea entuziasta a publicului; nu se poate vorbi deci de lipsă de echilibru dintre opera de artă și public la premergătorii lui Euripide. Ce l-a silit cu atîta putere pe acest artist foarte dotat și fecund să se abată din drumul luminat de soarele celor mai mari nume de poeți, sub cerul fără riscuri al popularității? Ce considerație stranie pentru spectator l-a făcut să-l braveze pe acesta? Cum ar fi. / putut ca din prea mult respect față de public săX. disprețuiască publicul?

Ca poet, Euripide se simțea — și aci se află soluția enigmei — cu mult superior masei, dar nu și deasupra a doi dintre spectatori; masa o adusesse pe scenă, dar pe cei doi spectatori îi venera ca pe singurii critici și maeștrii capabili să judece arta lui. Supunându-se sfaturilor și îndemnului lor, 229 transpunea în sufletele eroilor săi întregul univers de sentimente, de pasiuni și de trăiri, ce pînă atunci clocotise la fiecare reprezentație pe băncile teatrului, ca un cor invizibil. Cerinței lor îi ceda atunci când căuta cuvinte și tonalități noi pentru aceste personaje noi; numai de pe buzele lor culegea verdicte valabile pentru creațiile lui, precum și încurajările promițătoare de succes, când se vedea încă o dată condamnat de justiția publicului.

Unul din acești doi spectatori era Euripide însuși, Euripide *gînditorul*, nu poetul. Despre el se poate afirma, ca "șT despre Lessing, că extraordinara plenitudine a darului său critic a fecundat mereu o activitate artistică paralelă. Înzestrat cu acest dar și cu toată limpezimea și dexteritatea gîndirii lui critice, Euripide fusese spectator și se străduise să recunoască fiecare trăsătură, fiecare linie a capodoperelor marilor săi predecesori, ca în niște picturi întunecate de timp. Și aici a întîlnit ceea ce nu va surprinde pe cel inițiat în misterele adinei ale tragediei eschiliene, a descoperit ceva incomensurabil în fiecare trăsătură și în fiecare linie, o anumită determinare iluzorie și totodată o profunzime enigmatică, infinitul din fundalul tabloului. Figura cea mai limpede se prelungea ca o cometă, și această fișie de lumina părea că amintește o incertitudine și o negură de nepătruns. Același amurg învăluia structura dramei și, mai ales, semnificația corului. Și cît de îndoielnică îi părea soluționarea problemelor etice! Cît de dubioasă tratarea miturilor! Cît de inegală distribuirea fericirii și a nenorocirii! Chiar și în limba vechii tragedii, multe lucruri îl scandalizau sau i se păreau cel puțin ciudate; el găsea mai ales că se folosea prea multă pompă pentru împrejurări modeste, prea mulți tropi și o prea mare lipsă de măsură față de simplitatea caracterelor. Astfel urmări el reprezentațiile cu mintea agitată, dus pe gîin-duri; și el, spectatorul, își mărturisea că nu îi înțelege pe marii săi premergători. Considerînd însă rațiunea ca rădăcina însăși a oricărei desfătări și creații, simțea nevoia să întrebe și să cerceteze dacă nu îi împărtășesc și alții vederile și nu-și dau seama de această incomensurabilitate. Dar cei mai 230

miuți, și chiar cei mai deștepți dintre ei, nu îi răspundeau decât cu un zîmbet neîncrezător și nimeni nu-l putea lămuri de ce, în ciuda reticențelor și obiecțiilor lui, marii maeștri aveau totuși dreptate. Pradă acestor chinuri, el a întîlnit pe *celălalt spectator* care nu înțelegea tragedia și, de aceea, nu o

prețuia. Aliat cu acesta, putea îndrăzni, nemaifiind singur, să înceapă lupta cea mare împotriva operelor lui Eschyl și Sofocle — nu prin scrieri polemice, ci ca poet dramatic care opune concepția sa despre tragedie concepției tradiționale.

12.

Înainte de a dezvălui numele celui alt spectator, să ne oprim o clipă spre a ne reaminti acea impresie, descrisă adineaori, despre caracterul ambiguu și incomensurabil al tragediei lui Eschyl. Să ne reamintim propria noastră mirare față de corul și de eroul tragic al acelor tragedii, care nu se potriveau nici cu ideile noastre curente, nici cu tradiția, pînă ce am recunoscut, în originea și esența tragediei grecești, acea dualitate, expresie a două porniri artistice strîns împletite: *cea apolinică și cea dionisiacă*. Să eliminăm Jiri-^ragedie-eferrreTitubdioimiac, -originar și atotputernic, să înalțe o tragedie nouă pe baza unei arte, a unei morale și a unei concepții despre lume. ne-dionisiace — iată țelul spre care tindea Euripide, și care ni se dezvăluie acum în plină lumină.

În amurgul vieții sale, Euripide însuși a expus contemporanilor săi, clar și neted, sub forma unui mit, valoarea și însemnătatea acestei tendințe. Este oare de dorit ca dionisiacul să dăinuiască? N-ar trebui smuls cu forța din solul elin? Desigur, răspunde poetul, numai dacă ar fi cu putință; dar zeul Dionysos este prea puternic; chiar adversarul cel mai deștept — ca, de pildă, Peniteu în *Bacantele* — este vrăjit de el pe neașteptate și împins spre pieire. Părerea celor doi moșnegi, 231 Cadmeus și Tiresias, pare a fi și aceea a bătrînului

poet: reticențele puținelor capete luminate nu pot răsturna străvechile tradiții populare, acea venerație pentru Dionysos, transmisă din veac în veac; dimpotrivă, se cade, față de astfel de forțe miraculoase, să arătăm măcar o simpatie diplomatică, plină de prudență; și nu este deloc exclus ca zeul, jignit de o aprobare arat de rezervată, să prefacă pe diplomat — în cazul acesta, pe Cadmeus — într-un balaur. Aceasta ne-o spune un poet care, în cursul unei vieți lungi, a rezistat eroic lui Dionysos, pentru ca să-și termine cariera prin glorificarea zeului și printr-un fel de sinucidere, asemenea unui om care, înnebunit de ameteală, se aruncă din vîrfurile unui turn numai pentru a scăpa de acest chin cumplit. Tragedia aceasta era un protest împotriva posibilității de realizare a tendinței sale; dar vai, ea era deja realizată! Minunea se înfăp-tuise; cînd poetul s-a retractat, tendința lui învinsese. Dionysos fusese izgonit de pe scena tragică, și anume de o putere demoniacă ce împrumutase glasul lui Euripide. Euripide însuși, într-un anumit sens, nu era decît o mască. Zeitatea ce vorbea prin el nu era nici Dionysos, nici Apollo, ci un demon nou născut, numit *Socrate*. Acesta este noul antagonism^ caracterul dionisiac și cel socratic; iaFTjră; gieSaeîină, ca operă de .antă, a picxiit—dam prîcîh» lui. Oncît ar încerca Euripide să ne consoleze prin retractarea sa, nu izbutește: prea frumosul templu s-a prăbușit. Zadarnic se tînguiește distrugătorul, zadarnic recunoaște că a fost cel mai frumos dintre temple! Și chiar faptul că, drept pedeapsă, Euripide a fost prefăcut în balaur de către criticii tuturor timpurilor, nu este decît o slabă mîngîiere pentru noi.

Să cercetăm acum această tendință *socratică* prin care Euripide a combătut și a învins tragedia lui Eschyl.

Trebuie să ne întrebăm ce țel urmărea, în cea mai înaltă idealitate a realizării ei, intenția lui Euripide de a întemeia drama numai pe elementul ne-dionisiac. Ce formă mai putea îmbrăca drama, dacă nu se năște din pîntecele muzicii, în acel tainic asfințit al dionisiacului? Doar aceea a *epo-* 232

233

sului dramatizat; în acest domeniu apolinic al artei nu este cu putință, firește, să te înalți pînă la tragedie.

Cuprinsul evenimentelor reprezentate nu are nici o importanță, ba mai mult: m-aș încumeta chiar să afirm că lui Goethe i-ar fi fost imposibil să înfățișeze în chip tragic și mișcător sinuciderea unei făpturi idilice ca Nausicaa; (acest fapt trebuia să umple întreg actul al V-lea al piesei cu același titlu proiectată de el). Puterea artei epic-apolinice este atît de mare, încît înfrumusețează pentru noi, ca prin vrajă, lucrurile cele mai cumplite, datorită plăcerii ce ne-o provoacă aparența și mîntuirea prin aparență. Ca și rapsodul epic, poetul epopeii dramatice nu se poate contopi perfect cu imaginile sale; el este contemplare senină și imobilă, și privește cu ochi mari imaginile din *fața sa*. În epopeea dramatizată, actorul rămîne întotdeauna rapsod în străfundul ființei sale; harul visului lăuntric planează peste toate acțiunile lui, așa încît el nu este niciodată cu totul actor.

În ce raport se află tragedia lui Euripide cu acest ideal al dramei apolinice? În raportul în care se află ou rapsodul solemn dan tampurile vechi noul rapsod care, în *Ion* al lui Plaiton, își descrie astfel propria ființă: «Cînd spun ceva jalnic mi se umplu ochii de lacrimi; cînd spun ceva grozav și înfricoșător,

părul mi se face măciucă de spaimă și inima îmi bate». Aici nu mai este urmă de acea epică prefacere de sine într-o simplă aparență, de insensibilitatea glacială a actorului autentic care, în momentul culminant al jocului său, nu este decât aparență și plăcere izvorâtă din aparență. Euripide este acel actor a cărui inimă bate, al cărui păr se face măciucă; își schițează planul ca gânditor socratic și îl execută ca actor pătimăș. Nu este artist pur nici când își pregătește opera, nici când o execută. Astfel, drama lui Euripide este în fenomen rece și aprins totodată, la fel de apt să înghețe sau să ia foc; îi este cu neputință să ajungă la efectul apolinic al epopeii, iar pe de altă parte, s-a desprins pe cât se poate de elementele dionisiace; acum pentru a putea acționa asupra noastră, trebuie să recurgă la noi mijloace emoționale pe care nu le mai poate găsi în sfera celor două unice tendințe estetice, cea apolinică și cea dionisiacă. Aceste mijloace sînt idei paradoxale și reci în locul contemplării apolinice, și *sentimente* aprinse în locul extazului dionisiac; și unele și altele sînt imitații cît mai realiste, și nicidecum cufundate în zonele eterice ale artei.

Ne-am dat deci seama că Euripide n-a reușit deloc să întemeieze drama numai pe elementul apo-linie, ci, dimpotrivă, că tendința sa ne-dionisiacă a degenerat întrețin sistem de procedee naturaliste și ne-artistice. Acum vom putea cerceta mai ușor caracterul socratismului estetic, al cărui principiu suprem sună cam astfel: «Ca să fie frumos, orice trebuie să fie rațional», formulă paralelă cu cea socratică: «Nu e virtuos decât cel ce posedă cunoașterea», înarmat cu acest canon, Euripide a măsurat fiecare lucru în parte, rectificîndu-l conform acestui principiu: limba, caracterele, construcția dramatică, muzica corală. Lipsurile poetice și regresul ce i se reproșează atît de des cînd i se compară opera cu aceea a lui Sofocle sînt mai totdeauna rodul procesului critic și pătrunzător al rațiunii rătăcite.

Prologul lui Euripide ne va arăta mecanismul acelei metode raționale. Nimic nu se opune mai puternic tehnicii noastre dramatice decât prologul din drama lui Euripide. Ca un personaj să apară singur tîe scenă la începutul piesei pentru a spune publicului cine este, ce a precedat acțiunea, ce s-a întîmplat pînă acum, ba chiar ce se va petrece în cursul piesei — iată un procedeu pe care un dramaturg modern l-ar califica drept renunțare îndrăzneată și de neiertat la toate efectele dramatice. Dacă publicul știe ce se va întîmpla — cine va mai aștepta atunci ca totul să se în-tîmple cu adevărat? Căci aici nu e vorba de un vis prevestitor care ne-ar micșora interesul ce-l poate trezi realizarea lui ulterioară. Euripide era cu totul de altă părere. La el, efectul tragediei nu se întemeia niciodată pe încordarea epică, pe nesiguranța desfășurării peripețiilor care excită imaginația, ci pe marile scene lirico-retorice, **în care**
234

pasiunea și dialectica eroului luau proporțiile unui fluviu maiestuos. Totul tindea spre patos, și nu spre acțiune. Ce nu slujea patosul era condamnat. Dar ceea ce îl împiedica cel mai mult pe spectator să participe ou desfășurare la astfel de scene este lipsa unei verigi în înlănțuirea evenimentelor anterioare. Atîta vreme cît spectatorul e silit să-și bată capul despre semnificația cutărui personaj, despre cauzele cutărui conflict de sentimente și intenții, nu se va putea identifica total cu suferințele și acțiunile eroilor; nu va fi în stare să pătimească sau să tremure, cu răsuflarea tăiată, alături de ei. Tragedia lui Eschyl și a lui Sofocle folosea procedeele cele mai ingenioase pentru a-l pune pe spectator, ca din întîmplare, în posesia tuturor firelor acțiunii, și aceasta din primele scene; prin artificii acesta se arată o înaltă măiestrie artistică, care parcă ascunde cerințele tehnice ale genului, lăsîndu-le să pară întîmplătoare. Dar Euripide avea impresia că, în timpul primelor scene, spectatorul era pradă neliniștii, tot încercînd să-și lămurească evenimentele premergătoare acțiunii, așa că frumusețile poetice și patosul expunerii erau pierdute pentru el. De aceea a plasat prologul înaintea expunerii și l-a pus în gura uraii personaj care • inspira încredere. Adesea îi revenea unei zeiță sarcina de a garanta oarecum publicului cursul acțiunii și de a îndepărta orice îndoială despre realitatea mitului; tot așa a procedat Descartes atunci cînd nu a putut dovedi realitatea lumii empirice decât făcînd apel la veracitatea lui Dumnezeu și la incapacitatea lui de a minți. Aceeași veracitate divină o folosește încă o dată Euripide la sfîrșitul dramei, pentru a da publicului asigurări în ce privește viitorul eroilor săi: în aceasta constă misiunea deochiatului *deus ex machina*.

între viziunea epică a trecutului și cea a viitorului se află prezentul linco-dramatic, ăctîcă «drama» propriu-zisă.

Așadar, Euripide este, mai ales ca poet, ecoul conștient al experiențelor sale; tocmai aceasta îi conferă un loc atît de memorabil în istoria artei

235 grecești. Caracterul critic al operelor sale îi va fi

părut adesea ilustrarea dramatica a începutului scrierii lui Anaxagora: «La început toate erau de-a

valma. Apoi a venit rațiunea și a introdus ordinea». Datorită «Nous»-ului său, Anaxagora a fost considerat printre filosofi ca prima minte trează printre beți; tot astfel, trebuie să se fi considerat Euripide față de ceilalți poeți tragici. Atîta vreme cît singurul principiu ordonator al universului — «Nous»-ul — era încă exclus din creația artistică, totul era cuprins în «ciorba» inițială; așa trebuie, desigur, să îi judecat Euripide, așa trebuie să fi condamnat el — ca singura minte «trează» — pe poeții «beți». Ce spusese Sofocle despre Eschyl, anume că «ceea ce face este bine făcut, deși inconștient» nu putea fi deloc pe gustul lui Euripide. Acesta ar fi spus, dimpotrivă, că Eschyl, tocmai pentru că fusese inconștient, a apucat pe o cale greșită. Și divinul Platon vorbește de puterea creatoare a poetului, de cele mai multe ori cu ironie, atîta vreme cît ea nu este rodul înțelegerii conștiente; el o așază pe aceeași treaptă cu darul profetului și al tălmăcitorului de vise: doar se știe că poetul nu e în stare să creeze pînă nu e inconștient și nu se mai află în el urmă de rațiune. Ca și Platon, Euripide a înfățișat lumii contrariul unui poet «lipsit de rațiune». Principiul său estetic, «Pentru a fi frumos totul trebuie să fie conștient», este, cum am mai spus, o formulă paralelă celei socratice: «Pentru a fi bun, totul trebuie să fie conștient». Prin urmare, îl putem considera pe Euripide poetul socratismului estetic. Cel de-al doilea spectator care nu înțelegea tragedia veche, și de aceea nu o prețuia, a fost Socrate; aliat cu el Euripide a cutezat să fie crainicul unei arte noi. Dacă aceasta a dus la pieire tragedia veche, principiul ucigător a fost socratismul estetic; dar în măsura în care lupta se îndrepta împotriva elementului dionisiac al vechii arte, recunoaștem în So-
erate pe adversarul lui Dionysos, pe noul Orfeu care se ridică împotriva lui Dionysos și, deși sortit să fie sfișiat de Menadele tribunalului atenian, l-a pus pe fugă pe însuși zeul atotputernic. Iar acesta, ca și atunci cînd fugea de Lycurg, regele edonieni- 23<
lor, a scăpat aruneîndu-se în adîncurile mării, în undele mistice ale unui cult tainic care, treptat, s-a întins asupra lumii întregi.

13.

Strînsele afinități ce existau între tendințele lui Socrate și cele ale lui Euripide n-au scăpat atenției contemporanilor lor; dovada cea mai grăitoare a agerimii spiritului acestora este legenda, răspîndită în Atena, după care Socrate colabora la operele lui Euripide. Partizanii «fericitelor vremuri de odinioară» asociau aceste două nume, ori de cîte ori enumerau pe corupătorii poporului, influenței cărora se datora decăderea treptată a forțelor morale și fizice, jertfirea vechii vîguri trupești și sufletești a luptătorilor de la Marathon, în favoarea unei dubioase liberalizări a gîndirii. Pe acest ton, jumătate indignat, jumătate disprețuitor, tratează comedia aristofanică pe acești doi oameni, spre revolta modernilor care ar fi fost gata să-l sacrifice pe Euripide, dar care nu se puteau împăca cu gîndul ca Socrate să fie zugrăvit de Aristofan drept sofistul prin excelență, mai mult: personificarea însăși a tuturor sofismelor; singura lor mîn-gîiere era de a-l pune la stîlpul infamiei pe Aristofan însuși, ca pe un Alcibiade mincinos și des-frînat al poeziei. Fără a lua apărarea instinctelor profunde ale lui Aristofan, voi continua să dovedesc înrudirea apropiată dintre Socrate și Euripide, întemeindu-ma pe intuiția contemporanilor lor; trebuie amintit aici că Socrate, ca dușman al artei tragice, nu asista la reprezentații de tragedie și nu se ducea la teatru decît atunci cînd se juca o nouă piesă a lui Euripide. Cel mai ilustru exemplu de alipire a acestor două nume ne este însă dat de oracolul delfic: acesta îl proclamase pe Socrate cel mai înțelept dintre oameni, spunînd totodată că premiul al doilea, în competiția înțelepciunii, îi revenea lui Euripide.

Al treilea loc pe această scară de valori îi era ²³⁷ atribuit lui Sofocle, lui Sofocle care se mîndrise față de Eschyl că nu face decît ceea ce este bine, pentru că *știe* ce este binele. În chip manifest, ceea ce îi distinge pe acești trei oameni, ca primele trei «minți știutoare» ale timpului, este tocmai gradul de luciditate al discernământului lor.

Dar cuvîntul cel mai tăios despre valoarea nemaipomenită acordată atunci cunoașterii și științei a fost pronunțat de Socrate, singurul om care a îndrăznit să admită că *nu știe nimic*; în schimb, în peregrinările sale critice prin Atena, stînd de vorbă cu cei mai însemnați oameni de stat, oratori, poeți și artiști, găsise la topi iluzia cunoașterii. Cu uimire își dăduse seama că toate acele celebrități nu-și cunoșteau temeinic și precis nici măcar propria lor meserie, pe care o exercitau doar instinctiv. «Doar instinctiv»: ca această formulă atingem miezul însuși al gîndirii socratice. Prin ea, socratismul condamnă atît arta, cît și etica timpului său; oriunde și-ar îndrepta Socrate privirea cercetătoare, vede numai lipsa de pătrundere și puterea iluziei; de aici ajunge la totala absurditate a tuturor împrejurărilor din vremea sa și pînă la o condamnare generală. Pornind de la punctul de vedere expus adineaori, Socrate se credea menit să reformeze starea de lucruri: el, el singur, cu dispreț și trufie în privire, el,

premergătorul unei Culturi, al unei arte și al unei morale cu totul de altă matură, înfruntă o lume din care am fi prea fericiți să prindem cu renaștere măcar un crîmpei.

Iată de ce, în prezența lui Socrate, sîntem totdeauna cuprinși de o nespusă îndoială, care ne îndeamnă mereu să cercetăm semnificația și intențiile acestei figuri, atît de enigmatice, a antichității. Cine este acela care se încumetă să conteste esența elenismului, a acestui elenism care, întruchipat în Homer, Pindar și Eschyl, în Fidias și în Pericle, în Pithia și în Dionysos, se bucură de adorația noastră uimită, și ni se pare abisul cel mai adînc și culmea cea mai înaltă? Ce este acea putere demoniacă care poate cuteza să arunce în praf această licoare magică? Care este acel semizeu, căruia corul spiritelor celor mai nobile ale omenirii trebuie să-i

238

239

strige: «Vai! Vai! Cu o lovitură năpraznică ai nimicit lumea aceea minunată; ea cade, se prăbușește!»¹ Acea apariție extraordinară, cunoscută sub numele de «Demonul lui Socrate», ne dă posibilitatea să descifrăm personalitatea filosofului. În situații speciale, atunci cînd rațiunea lui miraculoasă începea să șovăie, Socrate găsea un sprijin puternic într-un glas divin pe care îl auzea în aceste clipe. Ori de cîte ori vorbea acel glas, îl prevenea să se oprească. În această privință cu totul anormală, înțelepciunea intuitivă nu intervenea decît pentru a pune *pedici* cunoașterii conștiente. Pe cîtă vreme, la toți creatorii, tocmai instinctul este puterea productivă și afirmativă, iar conștiința este un frîu și îndeplinește funcția de critic, la Socrate lucrurile stau invers: instinctul este critic, iar conștiința creatoare, adevărată monstruozitate *per defectum*. Constatăm aici un monstruos *defectus* în ceea ce privește orice aplecare către misticism; astfel l-am putea califica pe Socrate drept *non-misticul* prin excelență, în care spiritul logic este tot atît de excesiv ca și înțelepciunea instinctivă la mistici. Pe de altă parte însă, acest instinct logic al lui Socrate era cu totul neputincios să se examineze pe sine; în acest torent nestăvilit, se manifestă o putere a naturii cum nu o găsim, spre uimirea noastră înfiorată, decît la forțele cele mai grozave ale instinctului. Cine, citind operele lui Platon, a simțit măcar o adiere din acea naivitate și siguranță divină, a ideii conducătoare socratice, acela a simțit și cum uriașa roată motrice a socratismului logic pare a se învîrți în spatele lui Socrate; el înțelege că trebuie să privim totul prin Socrate ca printr-o umbră. Că Socrate însuși își dădea vag seama de aceasta, e dovedit de seriozitatea demnă cu care își afirma mereu, și chiar față de judecătorii săi, menirea sa divină. Era tot atît de imposibil să dovedești că nu are dreptate, cît și să aprobi influența lui care nimicea instinctele. Față de acest conflict insolubil, pe care avea să-l judece

¹ Citat din *Faust* (N.T.)

areopagul, nu se impunea decît o singură condamnare: exilul. Socrate ar fi trebuit azvîrlit peste granițe, ca ceva cu totul enigmatic, inclasabil, inexplicabil, și posteritatea n-a.r. fi fost în drept să acuze pe atenieni de o acțiune infamă. Dar faptul că a fost osîndit la moarte, și nu numai la surghiun, pare datorat lui Socrate însuși, care a urmărit acest scop cu deplină conștiință și fără groaza firească în fața morții; s'a dus la moarte cu liniștea cu care, după descrierea lui Platon, a părăsit ultimul dintre comeseni simpozionul, spre a începe o zi nouă; în timp ce, pe bănci și pe podea, tovarășii săi de banchet rămîn adormiți să-l viseze pe Socrate, eroticul adevărat. Moartea lui Socrate a devenit noul ideal, nebănuit pînă atunci, a nobilului tineret grec. Platon, tînărul elen tipic, s-a prosternat primul în fața acestei imagini, cu toată dăruirea sufletului său exaltat.

14.

Să ne închipuim acum acel ochi unic și mare de ciclop al lui Socrate îndreptat către tragedie, acel ochi în care n-a scînteiat niciodată nobila nebunie a entuziasmului artistic! Să ne amintim că acest ochi nu știa să se complacă în spectacolul abisurilor dionisiace. Ce putea vedea el în arta tragică, numită de Platon «sublimă și slăvită»? Desigur ceva cu totul nenațional, cu cauze ce păreau a fi fără efect, și cu efecte ce păreau fără cauze; afară de asta, toată tragedia se arăta atît de pestriță și de disparată, încît nu putea să nu irite temperamentele potolite și să nu turbure în chip primejdios temperamentele emotive și sensibile. Noi știm că singurul gen poetic pe care îl gusta erau *Fabulele lui Esop* și iacestea, desigur, ou condescendența zîm-bitoare cu care excelentul nostinu Gellert cîntă laudele poeziei în fabula

Albina și găina:

«Privindu-mă îți dai seama la ce e bună poezia: Să-i spună printr-o imagine adevărul Aceluia care n-are prea multă minte».

Lui Socrate însă, arta tragică îi părea că jiu «spune nici măcar adevărul», fără să mai vorbească; de faptul

că se adresează aceluia care «n-are prea multa minte», deci nu filosofului; pentru el, aşadar, un dublu motiv de a o ignora. Ca şi Platon, el o socotea printre artele «linguşitoare» care înfăţişează lucrurile plăcute, nu pe cele utile. De aceea, cerea discipolilor săi să se abţină cât mai riguros de la plăceri atât de nefilosofice. Ca urmare a poveţii, tânărul poet tragic Platon a trebuit să-şi ardă dramele pentru a putea deveni elevul lui Socrate. Dar unde maximele socratice întâlneau o opoziţie de neînvinc, puterea lor era încă destul de mare — mulţumită şi caracterului neînduplecat al lui Socrate — pentru a împinge poezia pe căi noi şi necunoscute pînă atunci.

Chiar Platon ne oferă un exemplu al celor spuse: în condamnarea tragediei şi a artei în general, el nu rămînea mai prejos de cinismul naiv al maestrului său, şi totuşi, silit de o necesitate artistică a naturii lui, a creat o formă de artă ce are analogii intime cu formele pe care le condamnă. Învinuirea majoră pe care Platon o aducea vechii arte — anume ca ea copiază un simulacru, că aparţine deci unei sfere şi mai joase decît lumea empirică — nu trebuia cu nici un chip să fie îndreptată împotriva operei de artă noi; ele aceea îl vedem pe Platon străduindu-se să depăşească realitatea şi să înfăţişeze *Ideea* care se afla la baza acelei pseudo-realităţi. Astfel, însă, Platon gînditorul ajunsese printr-un ocol tocmai într-un domeniu familiar poetului; din acest moment, Sofocle şi toată arta veche erau în drept să protesteze solemn împotriva criticilor lui Platon. Dacă tragedia __absorbise toate genurile de artă anterioare, se poate spune acelaşi lucru, dar într-un sens mai larg, despre dialogurile platoniciene care, născute din amestecul tuturor stilurilor şi al formelor, plutesc între povestire, lirică, dramă, între proză şi poezie, trans-gresînd astfel vechea şi riguroasa lege a unităţii de formă a limbii. Pe această cale, scriitorii *cinici* au mers şi mai departe: prin împestrirea stilului şi prin amestecul incoerent al formelor metrice şi

prozaice, ne-au dat despre acel «Socrate turbat» o imagine literară identică cu aceea sub care îl înfăţişau în viaţă. S-ar putea spune că dialogul platonician a fost, după maufiragju, barca de salvare a vechii poezii împreună cu toţi copiii ei; înghesuiţi într-un spaţiu strîmt şi ascultînd cu frică de singurul lor pilot, Soonate, ei pătrund acum într-o lume nouă care nu se putea satura de spectacolul fantastic oferit de acest cortegiu. Într-adevăr, Platon a creat pentru posteritate modelul unei forme noi de artă: modelul *romanului*, care poate fi considerat ca desăvîrşirea maximă a fabulei lui Esop, în care poezia este subordonată filosofiei dialectice în acelaşi fel în care -aceasta fusese subordonată, veacuri întregi, teologiei, anume ca *ancilla*. Aceasta a fost noua condiţie la care Platon, sub jaluţia demoniacului Socraie, a redus poezia.

Aici, *gîndirea filosofică* năpădeşte arta şi o sileşte să se agate cît mai strîns de trunchiul dialecticii. *Tendinţa apolinică* s-a transformat în schematism logic: la Euripide am remarcat, dealtfel, ceva analog şi, în afară de aceasta, o tran^p_unere __a_iio<i>«--siacului în emqţie~na-twa4is-tă.

Socrate, eroul dialectic în drama platoniciană, ne reaminteşte, prin natura sa, pe eroul lui Euripide, care trebuie să-şi justifice faptele prin argumente pro şi contra şi astfel e mereu în primejdie să piardă în ochii noştri orice interes tragic. Într-adevăr, cine ar putea să nu recun&ască elementul *optimist* din dialectică, care, la fiecare concluzie, îşi celebrează triumful şi nu poate trăi decît în lumina rece a «conştiinţei»; acel element optimist care, odată pătruns în tragedie, trebuie să năpădească domeniul ei dionisiac şi s-o împingă în chip fatal la sinucidere, adică la saltul mortal în drama burgheză. «Şă ne reamintim urmările principiilor socratice: ^ A fi virtuos înseamnă a şti. Nu păcătu-ieşti decît din neştiinţă. Omul. virtuos este rericjt». Aceste trei principii fundamentale ale optimismului sînt moartea tragediei. Căci acum eroul virtuos este silit să fie dialectician; acum trebuie să existe o legătură vizibilă şi necesară între virtute şi cunoaştere, între credinţă şi morală; concepţia trans- 24 cendentală despre dreptate a lui Eschyl e degradată pînă a nu mai fi decît principiul plat şi neruşinat al «dreptăţii poetice» cu obişnuitul ei *deus ex machina*.

Faţă de acest nou teatru socratic şi optimist, cum ne apare acum corul şi, în general, întreaga temelie muzicală şi dionisiacă a tragediei? Ca ceva fortuit, ca o reminiscenţă inutilă a originii tragediei; şi doar am văzut cum corul nu poate fi înţeles decît ca factor *cauzal* al tragediei şi al tragicului în general. Încă la Sofocle observăm această nedumerire în privinţa corului — semn grăitor că deja la el baza dionisiacă a tragediei începe să se sfîrîme. El nu mai îndrăzneşte să încredinţeze corului efectele cele mai zguduitoare, ci îi restrînge sfera în așa măsură, încît corul apare acum ca fiind aproape coordonat actorilor, ca şi cum ar fi transportat din orchestră pe scenă; astfel, caracterul lui este complet anihilat — deşi Aristotel aprobă tocmai noua concepţie despre cor. Această «deplasare» a corului, pe care practic Sofocle a înfaptuit-o — iar tradiţia spune că ar fi şi recomandat-o într-o scriere — este primul

pas spre nimicirea corului, nimicire ale cărei faze se succed cu o înspăimîntătoare repeziciune în dramele lui Euripide și ale lui Agathon și în comedia nouă. Dialectica optimistă gonește *muzica* din tragedie cu biclul silo-gismel6F~ei; ceea ce înseamnă că distruge esența tragediei, care nu poate fi interpretată decît ca o manifestare, ca o reprezentare a unor stări dionisiace, ca o simbolizare vizibilă a muzicii, ca lumea onirică a urîrbeșilor dionisiace.

Dacă putem constata chiar înainte de Socrate o tendința antidionisiacă care capătă la el o expresie grandioasă, trebuie să ne întrebăm fără teamă cum se cuvine să interpretăm o apariție ca a lui Socrate, pe care dialogurile platoniciene nu ne îngăduie s-o socotim ca pe o putere pur negativă și dizolvantă. Oricît de sigur este că imediața ciiv-secință a influenței socratice a fost destrămarea tragediei dionisiace; un episod semnificativ al însăși vieții lui Socrate ne silește să ne întrebăm dacă, 243 între socratism și artă, există în *chip necesar* numai

o opoziție ireductibilă și dacă ideea unui «Socrate artist» ar fi un lucru contradictoriu în sine. Față de artă, acest logician despotice avea într-adevăr, din cînd în cînd, sentimentul unei lacune, unui anumit gol; parcă își imputa de a nu-și fi îndeplinit datoria către ea. Așa cum le povestea în temniță prietenilor săi, avusese adesea în vis aceeași apariție care îi repeta mereu aceleași cuvinte: «Socrate, apucă-te de muzică!» Pînă în ultima zi a vieții lui, și-a găsit liniștea în ideea că filosofia sa este cea mai înaltă din artele muzelor, și nu-i venea să creadă că o zeitate l-ar îndemna la «muzică, artă populară și vulgară!» în sfîrșit, în temniță, se hotărîște să se dedice, spre a-și liniști cu totul conștiința, muzicii, pe care o stimase atît de puțin. În această stare de spirit, compune un imn lui Apollo și versifică unele fabule ale lui Esop. Ceea ce-l împingea la acele exerciții era ceva analog cu vocea demoniaca ce-l avertizase mereu: era o intuiție apolinică ce îi spunea că, asemeni unui rege barbar, nu înțelegea imaginea nobilă și divină care i se înfățișa, și că era în primejdie să păcatuiască față de o zeitate, neînțelegînd-o. Cuvintele grăite de apariția aceea de vis a lui Socrate sînt singurul indiciu al unei îndoieli despre limitele naturii logice. Probabil ca s-a întrebat: «ceea ce nu înțeleg eu este oare inteligibil în sine? Poate există un domeniu al înțelepciunii din care logicianul este surghiunit? Arta este poate un corelativ necesar și un supliment al științei?»

În spiritul acestor întrebări pline de presimțiri, trebuie să arătăm cum influența lui Socrate — pînă în momentul de față, ba chiar și în viitor — s-a extins tot mai mult asupra generațiilor succesive ca niște umbre ce cresc, pe măsură ce soarele se apropie de asfințit; cum aceeași influență impune mereu necesitatea unei complete reînnoiri a *artei* — și anume a unei arte în sensul cel mai

245

larg, cel mai adînc, în sens metafizic — și cum veșnicia influenței socratice garantează și veșnicia artei. Dacă n-ar fi fost recunoscut acest adevăr, dacă n-ar fi fost stabilit în chip peremptoriu că orice artă este pentru greci, de la Homer pînă la Socrate, în rapcurmil celei mai sitrmse dependențe, grecii me-ar fi făcut desigur aceeași impresie ca Socrate atenienilor. Aproape în toate epocile, culturile succesive au încercat să scape de jugul grecilor pentru că față de ei toate creațiile proprii ale acestor culturi, creații în aparență originale și sincer admirate, păreau a pierde dintr-o dată orice culoare și orice viață, și se prefăceau în copii nereușite, aproape caricaturale. Și astfel izbucnește din cînd în cînd o mînie înverșunată împotriva aceluia mic popor arrogant care a cutezat să numească barbar, odată pentru totdeauna, tot ce nu era grecesc. Se pune întrebarea: cine sînt aceștia, care, deși cu o strălucire istorică efemeră, cu instituții ridicol de limitate, cu moravuri dubioase, și chiar cu vicii odioase, au totuși pretenția să ocupe, între popoare, locul de frunte care-i revine geniului printre oamenii de rînd? Din păcate, lumea n-a avut norocul să găsească potirul cu cucută care ar fi putut-o scăpa de un astfel de fenomen, căci toată otrava pe care au putut-o zămisli invidia, calomnia și mînia, n-a ajuns să nimicească acel orgoliu sigur de sine. Și de aceea ne e rușine și teamă de greci. Doar un om care respectă mai presus de orice adevărul va îndrăzni să-și mărturisească faptul că grecii țin în mîinile lor hăturile culturii noastre și ale oricărei alte cucui, dar că aproape totdeauna carul și caii nu sînt de calitate destul de bună și potrivită cu gloria conducătorilor; de aceea aceștia își permit gluma să mîne echipajul în prăpastie, pe cînd ei înșiși sar peste eacLjm salt ahilean. Pentru a.-i acorda și lui JSocraie demnitatea de conducător, ajunge să ne danT'seama că el reprezintă un tip de om cum n-a mai existat înaintea lui, și anume tipul *omului teoretic*; ne vom strădui acum să cercetăm care*-5rrrr^emriir l cația și scopul acestui tip de om. Ca și artistul, omul teoretic găsește și el, în lumea înconjurătoare, o nesfîrșită plăcere; ca și pe artistT aceastT plăcere îl apară de etica practică a pesimismului și de ochii de linx ai acestuia, care lucesc numai în întuneric. Dar pe cînd artistul, față de oricare manifestare nouă a adevărului, contemplă totdeauna cu încîntare ceea ce a

rămas încă învăluit, omul teoretic se desfată la vederea vălului sfișiat, și plăcerea lui supremă constă în procesul unei dezvoltări reușite, realizate prin puteri proprii. Nu ar exista știință dacă ea n-ar avea alt țel decât realitatea și n-ar fi preocupată decât de zeita goală a adevărului și de nimic altceva. Căci atunci discipolii științei ar trebui să se simtă ca niște oameni care ar vrea să sape o groapă verticală pînă la antipozii; fiecare dintre ei și-ar da seama că muncind chiar toată viața cu cea mai mare perseverență n-ar săpa decât o parte infimă din imensa adîncime, și că groapa săpată de el ar fi umplută de vecinul său, astfel că rezultatul muncii sale ar fi anihilat, încît un al treilea ar părea foarte cuminte, alegînd un loc nou pentru tentativa lui. Dar dacă unul din ei dovedește, în chip convingător, că pe această cale directă antipodul nu poate fi atins, cine va mai voi să sape mai departe în acele adîncimi? Doar dacă între timp și-ar fi schimbat scopul și s-ar mulțumi să descopere pietre nestemate sau legi ale naturii. De aceea Lessing, cel mai cinstit dintre oamenii teoretici, a îndrăznit să dea pe față că urmărirea mai degrabă *căutarea* adevărului decât adevărul însuși. Prin aceasta afirmație a fost dezvoltată taina fundamentală a științei, spre mirarea, sau chiar spre necazul oamenilor aplecați spre știință. E drept că alături de această mărturisire izolată, de acest exces de cinsite, ba chiar de îndrăzneală, găsim o *iluzie* profundă care a apărut pe lume înția dată în persoana lui Soorate: mă refer la acea credință de nezdruncinat, că gîndirea, urmărind firul conducător al **cauzalității**, pătrunde pînă în cele mai adînci abisuri ale realității, și că gîndirea nu poate numai să recunoască realitatea, ci și să o îndrepte. Această nobilă iluzie metafizică se adaugă ca un instinct științei și o mînă iarăși **246** și iarăși spre limitele ei, unde ea trebuie să se prefacă în *artă*; *acesta și este adevăratul țel al întregului proces*.

Să privim acum pe Socrate sub lumina acestor considerații; el ne va apărea ca primul om care, sub imboldul acelui instinct al științei, a putut nu numai să trăiască, ci — ceea ce e mult mai mult — să și moară; de aceea imaginea lui Socrate murind, imaginea omului liberat prin rațiune de frica morții, este stema ce încununează porțile științei. Ea amintește rolul științei, anume să facă din existență ceva logic, și astfel s-o justifice. Cînd, pentru acest scop, rațiunea nu e suficientă, trebuie pus la contribuție și *mitul*, pe care l-am considerat chiar ca o consecință necesară, ba chiar ca un scop al științei. Cînd consideri spectacolul oferit de la Socrate încoace — de la acel mistagog al științei — de către diversele sisteme filosofice care, ca și valurile mării, se succed neîncetat; cînd consideri universală sete de a ști, ce s-a manifestat, cu o putere nebanuită pînă atunci, în toate sferele lumii civilizate și care, impunîndu-se ca adevărata misiune a omului superior, a înălțat știința la locul suprem pe care îl ocupă încă, și de unde niciodată n-a putut fi coborîtă; cînd consideri această dorință universală de a cunoaște cuprinzînd tot globul terestru, ca o rețea comună de idei și spe-rînd să supună legilor sale un întreg sistem solar; și cînd îți concretizezi în același timp imensa piramidă a științei moderne — nu te poți împiedica să vezi în Socrate una din axele istoriei universale și noua ei cotitură. Să ne imaginăm într-adevăr cantitatea incalculabilă de forțe absorbită de această tendință universală, consacrată nu cunoașterii, ci realizării dorințelor practice, adică egoiste, ale indivizilor și ale popoarelor. Este probabil că atunci imigrațiile perpetue ale popoarelor și luptele exterminatoare ar fi diminuat la extrem dragostea instinctivă de viață, și ar fi generalizat sinuciderile; atunci individul ar crede, **247** asemenea locuitorilor insulelor Fidji, că își în-deplinește datoria supremă de fiu omorîndu-și tatăl, și pe cea de prieten sugrumîndu-și prietenul. Pesimismul practic ar putea suscita atunci îngrozitoarea etică ce conduce la genocidul din *milă*. Astfel de etici există și au existat pe lume, ori de cîte ori arta nu a apărut sub o formă oarecare, mai ales sub aceea a religiei sau a științei, ca un remediu și o protecție împotriva, acestui suflu otrăvitor. Față de acest pesimism practic Socrate este primul model al optimistului teoretic care, după cum am văzut, convins că natura lucrurilor este cognoscibilă, atribuie științei și cunoașterii puterea unui panaceu universal și consideră eroarea ca răul în sine. Să pătrunzi în străfundurile realității și să distingi adevărul de aparență și de eroare, îi părea omului socratic vocația cea mai nobilă, ba chiar singura vocație umană. La fel mecanismul noțiunilor, al judecăților și al concluziilor a fost prețuit, de la Socrate încoace, ca activitatea supremă, ca danul cel mai admirabil al naturii. Chiar faptele morale cele mai sublime, mila, sacrificiul, eroismul, precum și acea perfectă pace sufletească, atît de greu de dobîndit, asemănătoare cu o mare neclintită pe care elinul apolinic o numea «sofro-sine», sînt deduse de Socrate și de urmașii săi, pînă la cei mai moderni, din dialectica științei; ca atare ei socoteau că asemenea însușiri pot fi educate. Pentru cel ce află prin experiență plăcerea ce ți-o dă cunoașterea socratică și simte cum această cunoaștere se străduiește să prindă, în cercuri tot mai vaste, întreaga lume a aparențelor, nu va mai exista de acum încolo vreun imbold care să-l lege de viață mai puternic

decît apriga dorință de a duce mai departe această cucerire și de a împleti cu ochiuri indestructibile o rețea prin care nu se poate trece. Socrate — în viziunea lui Platon — îi va apărea acelui om, ca apostolul unei forme cu totul noi a «seninătății eline» și a bucuriei de a trăi, bucurie ce se manifestă prin acte și, de cele mai multe ori, mulțumită unei influențe maieutice și educatoare, 24 exercitată asupra spiritelor tinere și nobile cu scopul de a suscita în sfîrșk geniul așteptat. Dar știința, sub imboldul puternicei sale iluzii, tinde neînterupt către limitele ei, unde optimismul ascuns în esența logicii dă greș, căci periferia cercului științei e alcătuită din nenumărate puncte, și deși nu ne dăm încă nici măcar seama cum cercul întreg ar putea fi vreodată măsurat, omul superior și înzestrat ajunge încă la mijlocul vieții sale, în chip inevitabil, la asemenea puncte de limită ale periferiei, unde dă cu ochii de un întuneric absolut. Cînd, spre spaima lui, vede cum logica, în aceste puncte de limită, se încolăcește în juriul ei și își mușcă coada — atunci se ivește în fața lui forma noiuă a cunoașterii, *cunoașterea tragică* pe care o putem suporta numai luînd arta drept scut și leac. Dacă ne întoarcem privirea, reconfortată de viziunea elină, către sferile cele mai înalte ale lumii ce ne înconjoară, vedem cum această dorință veșnic avidă de cunoaștere optimistă, a căre Tincarnăre" perfectă este Socrate, se transformă brusc în resemnare tragică și în nevoie de artă. E drept că această dorință de a cunoaște, în formele ei inferioare, se manifestă ca un dușman al artei, urînd îndeosebi pe cea dionisiac-tragică; am văzut un exemplu al acestei dușmăanii cînd am vorbit de lupta socratismului împotriva tragediei eschiliene.

Ajunși aci, batem cu emoție la porțile prezentului și ale viitorului: această «transformare» va izbuti oare totdeauna să provoace configurații noi ale geniului și, mai precis, în sensul simbolizat de un *Socrate muzician*? Oare rețeaua întinsă de artă asupra realității, fie și sub numele de religie sau de știință, va fi împletită tot mai strîns și mai gingaș, sau îi este sortit să fie sfîșiată de goana și de vîrtejul barbar care acum se numește «modernism»? îngrijorați, dar nu lipsiți de speranțe, să stăm cîtva timp deoparte, ca spectatori cărora le este permis să fie martorii acelor uriașe lupte și transformări. Vai! farmecul acestor lupte este că cel ce le con-

16.

Am căutat să arătăm prin acest exemplu istoric că dispariția spiritului muzicii ucide tragedia, care nu s-a j3uțut_jiașie dec'tt" tocmai din acest spirit. Pentru a atenua bizareria acestei afirmații și, pe de altă parte, pentru a arăta originea părerii noastre, trebuie acum să examinăm cu o privire lucida fenomenele analoage contemporane. Trebuie să pătrundem în acele lupte care se dau, după cum am spus, în sferele cele mai înalte ale lumii de azi, între avida dorință de cunoaștere optimistă și nevoia de artă tragică. Voi neglija dinadins celelalte influențe nefaste care totdeauna acționează împotriva artei, mai ales a tragediei, și care în prezent exercită un ascendent atît de puternic încît, printre artele teatrale spre pildă, singure farsa și baletul năpădesc scena, răspîndind miresme care poate nu sînt pe gustul tuturor. Vreau să vorbesc numai de *cea mai nobilă rivală* a concepției tragice a lumii; mă refer la știința optimistă în esența ei, avînd în frunte pe strămoșul său Socrate. În curînd vom spune care sînt acele forțe ce îmi par chezășia unei renașteri a tragediei — și poate și a altor nădejdi minunate ale spiritului german! înainte de a ne avînta în mijlocul acelor lupte, să îmbrăcăm platoșa cunoștințelor pe care le-am dobîndit pînă acum. În opoziție cu toți acei care se străduiesc să deducă artele dintr-un singur principiu, ce ar fi izvorul de viață necesar oricărei opere de artă, eu îmi ațintesc privirile asupra celor *două* -zeități artistice ale elinilor, Apollo¹ și Dionysos, și recunosc în ele întrupările și simbolurile vîi a *două* lumi de artă, distincte j>rin esența lor cea mai profundă și prin țelurile lor cele mai înalte. Apollo îmi apare ca geniul ce clarifică noțiunea de *principium individuationis*; numai cu ajutorul lui e posibilă mîntuirea prin aparență. Dimpotrivă, chiotul de bucurie mistică a lui Dionysos sfărîmă vraja individualității și deschide drumul către izvoarele existenței, către esența cea mai profundă a lucrurilor. Acest uriaș abis care se cascadează între arta plastică (apolinică) și muzică 250

(arta dionisiacă) n-a fost recunoscut în toată adîn-cîinea lui decît de unul singur dintre marii gîn-ditori. Fără ajutoruT simbolicii divine a elinilor^ ~ei~ă"~ atribuit muzicii un caracter și o origine ou totul diferite de cele ale celorlalte arte, căci ea nu este, ca ele, reproducerea aparențelor, ci imaginea directă a voinței însăși; <nruzica) ar reprezenta nu lumea fizică, ci realitatea metafizică, lucrul în sine»¹. Pe veșnicul adevăr al acestei concepțiiTT~ceă~mai importantă din toată estetica — însuși începutul esteticii — și-a pus pecetea Richard Wagner) în lucrarea sa *Beethoven*, el afir- / mă că muzica trebuie judecată după cu totul alte N^

principii decîF artele.....plastice, și nici nu trebuie

apreciată conform categoriei frumosului; cu toate că, adaugă Wagner, o estetică eronată, sub influența

unei arte deviate și degenerate, s-a obișnuit, conform ideii de «frumos» proprie lumii plastice, să ceară muzicii efecte asemănătoare acelor ale artelor plastice, adică *plăcere în fața formelor frumoase*. După ce îmi dădusem seama de acel uriaș abis dintre cele două feluri de artă, am simțit nevoia imperioasă să mă apropiu de esența tragediei grecești și deci de manifestarea cea mai profundă a geniului elin; căci abia acum mi se părea că posed talismanul mulțumită căruia puteam evoca problema inițială a tragediei, depășind frazeologia curentă a esteticii noastre. Viziunea elenismului ce mi-a fost astfel dată era atât de deosebită și de stranie, încât a trebuit să conchid că, cu toată aroganța științei noastre despre cultura greacă clasică, această știință pare a se fi ocupat până acum numai cu un joc de umbre cu totul superficial.

Am putea poate aborda problema inițială cu următoarea întrebare: ce efect estetic se produce, când cele două puteri artistice, cea apolinică și cea dionisiacă, oare prin ele înseși sînt distincte, întră simultan în acțiune? Sau, spus mai pe scurt, în ce raport stă muzica cu imaginea și ou noțiune?

¹ A. Schopenhauer. *Die Welt als Will und Vorstellung* (Lumea ca voință și reprezentare), voi. I., p. 310.

nea? — Schopenhauer, pe care Richard Wagner îl laudă pentru luciditatea și clarviziunea lui tocmai în această problemă, expune subiectul în chipul cel mai explicit în următorul pasaj pe care îl reproduc aici în întregime: «Prin urmare, putem considera pe deoparte lumea aparentă, adică natura, și, pe de altă, muzica drept două expresii diferite ale aceluiași lucru; acest lucru este singurul element care stabilește analogia, și cunoașterea lui e necesară pentru a înțelege acea analogie. Muzica este așadar, dacă o considerăm ca expresie a lumii, un limbaj extrem de general. Raportul dintre acest limbaj și generalitatea noțiunilor este cam același cu raportul dintre acea generalitate și obiectele luate în parte. Generalitatea muzicii nu este însă deloc acea generalitate goală a abstracției — oi este de o fel cu totul deosebit; ea posedă o precizie perfect inteligibilă, în această privință, se aseamănă cu figurile geometrice și cu numerele, care sînt formele generale ale tuturor obiectelor experienței și care sînt aplicabile *a priori*; nefiind totuși abstracte, ci cunoscute prin intuiție și totdeauna determinate. Toate impulsurile, emoțiile, toate manifestările imaginabile ale Voinței, toate acele fenomene interioare omului pe care rațiunea le împreunează sub noțiunea negativă de „sentiment”, toate pot fi exprimate prin multitudinea infinită a melodiilor posibile; dar totdeauna sînt exprimate exclusiv în generalitatea formei pure, fără substanță, numai ca lucru în sine, nu ca aparențe, ci oarecum ca sufletul aparențelor, în chip incorporat. Acest raport intim dintre muzică și esența reală a tuturor lucrurilor explică faptul că de cîte ori o scenă, o acțiune, o întîmplare e întovărășită de o muzică adecvată, aceasta pare a ne dezvălui sensul lor cel mai tainic, exprimînd comentariul cel mai just și cel mai lămurit. De asemenea, acest raport explică faptul că aceluia ce se dăruiește cu totul impresiei trezite de o simfonie, i se pare că îi trec prin fața ochilor toate întîmplările posibile ale vieții și ale lumii; totuși, dacă se gîndește bine, nu poate găsi nici o asemănare între

252

acel joc de sunete și obiectele evocate. Căci zică se deosebește, după cum am spus, de toate celelalte arte prin aceea că nu este o copie a aparențelor, adică a obiectivării adecvate a Voinței, ci o copie imediată a Voinței însăși; astfel reprezintă elementul metatizic~allturT~de" cel fizic, lucrul în sine alături de aparență. Ai putea tot atât de bine să numești lumea «muzică materializată» ca și «voință materializată». E deci de înțeles de ce muzica conferă imediat oricărei tablou, oricărei scene din viața reală, o semnificație mai înaltă, și aceasta bineînțeles ou atît mai mult cu cît analogia este mai strînsă între melodie și aparența de care e vorba. De aceea e posibil să adaugi muzicii un poem care devine cîntec, descrierea unei scene care devine pantomimă, sau amîndouă reunite, obținînd astfel o operă. Asemenea imagini din viața omenească, adăugate limbajului general al muzicii, nu sînt niciodată legate de ea și nu-i corespund în chip absolut necesar; ele se află doar în același raport cu muzica precum se află un exemplu oarecare față de noțiunea generală. Acele imagini reprezintă cu precizia realității ceea ce muzica exprimă prin generalitatea formei pure. Căci melodiile sînt oarecum asemenea **noțiunilor** generale, un *abstractum* al realității. Într-adevăr lumea lucrurilor concrete oferă perceptibilul, particularul, individualul, cazul izolat, atît al generalității ideilor, cît și al generalității melodiilor. Dar aceste două generalități sînt în unele privințe opuse una alteia, în sensul că noțiunile conțin numai formele abstrase din percepții, oarecum scoarța superficială desprinsă de lucruri; ele sînt prin urmare abstracții absolute, pe cînd muzica ne dă miezul preexistent, substanța cea mai intimă a oricărui fenomen aparent, inima însăși a lucrurilor. Raportul acesta poate fi exprimat corect în limbajul scolasticilor în felul următor: noțiunile sînt *universalialia post rem*, muzica ne dă *universalialia ante rem*, iar realitatea *universalialia in re*. Faptul însă că e în general posibilă o relație între o compoziție muzicală

și o 253 reprezentare plastică rezultă din aceea că amîndouă nu sînt decît expresii diferite ale aceleiași esențe a lumii. Cînd, într-un caz dat, o astfel de relație există într-adevăr, deci cînd compozitorul a reușit să exprime prin limbaj ud general al rau-zioii fenomenele volitive care constituie miezul acțiunii, atunci melodia cîntecului sau muzica operei este «expresivă». Dar analogia descoperită de compozitor între muzică și acțiune trebuie să rezulte din cunoașterea imediată a esenței lumii, să fie ignorată de rațiunea lui și să nu se reducă la o imitație voită conștient și exprimată prin noțiuni; astfel, muzica nu exprimă esența lăuntrică a lumii, adică Voința, ci imită numai în chip insuficient aparența ei. Așa și procedează orice muzică descriptivă».¹ Așadar, după teoria lui Schopenhauer, înțelegem muzica în chip imediat ca un limbaj al Voinței, și imaginația noastră e îmboldită să dea o forma acestei lumi spirituale a cărei voce ne vorbește, acestei lumi invizibile și totuși atît de tumultuos agitate, încarnînd-o într-un simbol analog. Pe de altă parte, imaginea și noțiunea, sub înfrîurirea unei muzici cu adevărat potrivite, capătă o semnificație mai înaltă. Așadar, arta dionisiacă exercită de obicei două feluri de influențe asupra resurselor artei apoLinice; muzica stîr-nește *percepția simbolică* a generalității dionisiace, și, în plus, ea conferă imaginii alegorice sensul ei cel mai măreț. Din aceste fapte inteligibile și accesibile unui examen serios, trag concluzia că muzica are puterea de a da naștere *mitului*, adică simbolului celui mai semnificativ și, în special mi^ tului tragic care exprimă în parabole cunoașterea dionisiacă. Cu prilejul lirismului am arătat cum, în poetul liric, muzica aspiră să-și manifeste natura ei esențială prin imagini apolinice; dacă presupunem că muzica, la apogeul avîntului ei, trebuie să încerce să redea și imagini cît mai perfecte, sîntem siliți să admitem că ea știe să găsească și expresia simbolică a înțelepciunii ei dionisiace. Și unde să căutăm această expresie dacă

Ibid. p. 309.

254

nu în tragedie și, în chip general, în noțiunea de *tragic*?

Din natura artei, așa cum e înțeleasă de obicei, adică exclusiv sub categoria aparenței și a frumuseții, tragicul nici nu poate fi explicat în chip legitim; abia din spiritul muzicii înțelegem cum nimicirea individului poate stîrni bucurie. Căci spectacolul exemplelor fiecărei din aceste nimiciri luminează pentru noi fenomenul etern al artei dionisiace, care ne arată Voința în atotputernicia ei, oarecum dincolo de noțiunea de *principium individuationis*: arta dionisiacă exprimă viața veșnică, dincolo de orice aparență și da orice nimicire. Bucuria metafizică pricinuită de tragic transpune în graiul imaginilor înțelepciunea dionisiacă instinctiv inconștientă: eroul, cea mai înaltă aparență a Voinței, este negat spre plăcerea noastră, pentru că, totuși, nu este decît aparență, și pentru ca viața veșnică a Voinței nu este atinsă de nimicirea lui. «Noi credem în viața veșnică!» proclamă tragedia, pe cîtă vreme muzica este ideea nemijlocită a acestei vieți. Artă plastică urmărește un țel cu totul deosebit: aci Apollo înfrînge suferința individului prin glorificarea strălucitoare a *veșniciei aparenței*; aici frumusețea biruiește su-ferința inerentă vieții; într-un anumit sens, *sv&£*-rința este suprimată din natură printr-o stratagemă a minciunii. În arta dionisiacă ca și în tragicul ei symbolism, natura m se adresează cu vocea ei adevărată și neprefacută: «Fiți așa cum sînt eu: Eterna mumă care, în neconținută succesiune a aparențelor, făurește fără răgaz, impune mereu — existența firii, și se bucură veșnic de diversitatea aparențelor!»

17.

Arta dionisiacă vrea și ea să ne convingă de bucuria eternă ce o dăruiește existența; numai că trebuie să căutăm această bucurie nu în aparențe, ci în spatele lor. Sîntem siliți să recunoaștem că 255 tot ce se naște trebuie să se pregătească pentru un declin dureros, și să ne aruncăm privirile asupra grozăviei existenței individuale — totuși nu trebuie să încremenim: o consolare metafizică ne smulge pentru o clipă din angrenajul migrațiilor. Cîteva scurte clipe sîntem într-adevăr însăși ființa primordială și simțim frenetica ei aviditate și plăcere de viață; lupta, chinurile, nimicirea aparențelor ni se par acum necesare, văzînd excesul nenumăratelor forme de existenți ce se ciocnesc în lupta lor către viață, și exuberanța rodnică a Voinței universale. Îmboldirea furioasă a acestor chinuri ne străpunge chiar în clipa în care ne-am identificat oarecum cu incomensurabila plăcere primordială dată de existență și cînd, pradă extazului dionisiac, presimțim veșnicia indestructibilă a acestei plăceri. În ciuda spaimei și a milei, ne desfătăm, fericiți de a trăi, nu ca indivizi, ci ca viața *unică*, cu ale cărei plăceri creatoare ne contopim.

Istoria originii tragediei grecești ne arată acum, cu cea mai clară precizie, cum opera de artă tragică a

grecilor s-a născut într-adevăr din muzică: această idee ne permite pentru întâia oară să interpretăm corect sensul primordial — și atât de uimitor — al corului. Dar totodată trebuie să admitem că semnificația mitului tragic, așa cum am stabilit-o mai sus, nu a fost percepută niciodată ca noțiune clară de către poezii greci, și cu atât mai puțin de către filosofi greci; eroii lor se exprimă oarecum mai superficial decât acționează. Mitul nu-și găsește nicidecum obiectivarea adecvată în cuvântul rostit. Înlănțuirea scenelor și a tablourilor dezvăluie o înțelepciune mai adâncă decât cea la care poetul însuși ajunge prin cuvinte și noțiuni. Același fenomen se poate observa și la Shakespeare al cărui Hamlet, de pildă, vorbește mai superficial decât acționează, astfel că teoria desipre *Hamlet* expusă mai sus se întemeiază nu pe dialog, ci pe contemplarea aprofundată și pe pătrunderea întregii opere. În privința tragediei grecești care, ce e drept, nu ni se înfățișează decât sub forma de dramă vorbită, am semnalat că acea discrepanță dintre mit și cuvânt 256

ne-ar putea face ușor s-o considerăm mai plată și mai lipsită de semnificație decât este, și astfel să-i atribuim o influență mai superficială decât cea pe care a avut-o, după toate mărturiile anticilor. Cât de lesne uităm că ceea ce poetul nu a izbutit să facă prin cuvinte, adică să atingă cele mai înalte culmi ale spiritualității și ale idealității mitului, i-a reușit ca muzician creator! Noi, firește, trebuie aproape să reconstituim în mod savant acțiunea preponderentă a muzicii, pentru a resimți măcar o mică parte din mîngîierea incomparabilă care trebuie să fie caracteristica oricărei tragedii adevărate. Chiar această preponderență a muzicii am fi resimțit-o ca atare numai dacă am fi fost elini; pe cînd noi, fiind obișnuiți cu o muzică infinit mai bogată, deslușim la elini doar cîntecul tineresc, intonat cu glas sfios, de geniul muzicii. După cum spun preoții egipteni, grecii sînt copii veșnici; chiar în arta tragică, ei sînt copii care nu-și dau seama ce jucărie sublimă au făurit mîinile lor — și o sfarmă.

Aspirația spiritului muzical către o revelație plastică și mitică, ce merge crescînd de la începuturile ei lirice pînă la tragedia atică, se oprește brusc tocmai după o înflorire bogată și dispare oarecum de pe suprafața artei eline; pe cînd concepția dionisiacă a lumii, născută din această aspirație, trăiește mai departe în mistere și sub metamorfozele sau degenerările cele mai stranii, și nu-încetează să atragă naturile serioase. Oare va renaște ea vreodată iarăși, ca artă, din adîncurile mitice?

Aici ni se pune problema dacă puterea antagonistă care a sfărîmat tragedia e destul de mare pentru a împiedica pe veci renașterea artistică a tragediei și a concepției tragice a lumii. Dacă vechea tragedie a fost deviată din calea ei prin tendința dialectică spre cunoașterea și spre optimismul științei, atunci am putea deduce din acest fapt că există o luptă veșnică între concepția teoretică și concepția tragică *X n lunjji*. Și abia după il iifi

t \$ — cpt gy .jji. \$ p
ce spiritul științific va fi fost condus pînă la limi-²⁵⁷ tele sale, și după ce pretenția lui de a avea o

valoare universală va fi fost nimicită prin evidența aceleor limite, abia atunci am putea spera într-o renaștere a tragediei; iar drept simbol al acestei forme de cultură, l-am alege pe *Socrate în chip de muzician*, în sensul pe care i l-am atribuit mai sus. Prin «spirit științific» înțeleg credința în posibilitatea de a pătrunde legile **naturii** și însușirea științei, de a fi un panaceu universal, credință ce a fost întrupată prima oară în Socrate. Cel ce va lua în considerare urmările imediate ale spiritului științific care înaintează veșnic neobosit, va înțelege îndată cum *mitul* a fost nimicit prin el și cum, prin această nimicire, poezia a fost gonită din domeniul ei firesc și ideal, devenind apatridă. Am atribuit, cu drept cuvînt, muzicii puterea de a da din nou naștere mitului; e deci natural să întîlnim în spiritul științific un dușman al puterii creatoare de mituri a muzicii. Influența aceasta se manifestă prin apariția *ultimului ditiramb atic*, a cărui muzică nu mai exprimă esența intimă, Voința, ci reproduce incomplet doar aparența dintr-o incitație dobîndită prin intermediul noțiunilor; muzică degenerată care suscită la oameni cu adevărat muzicali aceeași **repulsie** pe care le-o inspiră tendințele, ucigătoare pentru artă, ale lui Socrate. Cu instinctul lui sigur, Aristofan a văzut bine atunci cînd a învăluit în același sentiment de ură pe însuși Socrate, tragedia lui Euri-pide și muzica noilor poeți ditirambici, căci recunoștea în toate aceste trei fenomene simptomele unei culturi degenerate. Noul ditiramb a făcut din muzică o imitație perversă a iparenței, de pildă a unei bătălii sau a unei furtuni, răpindu-i astfel puterea de mitizare. Într-adevăr, dacă ea încearcă să ne desfete doar si iJindu-ne să căutăm analogii exterioare între vreo împrejurare a vieții saiu a naturii, și anumite figuri ritmice sau anumite rezonanțe muzicale caracteristice, dacă rațiunea noastră trebuie să se satisfacă cu simpla constatare a acestor analogii, atunci coborîm într-o dispoziție sufletească atât de meschină îneît nu mai sîntem receptivi la mit; căci mitul cere să fie perceput ca exemplul unic al unui adevăr și al unei generali-

tați, în fața cărora se întinde infinitul. Muzica cu adevărat dionisiacă ni se înfățișează ca o astfel de oglindă universală a Voinței lumii: împrejurarea perceptibilă care se răsfrânge în acea oglindă devine îndată pentru intuiția încastră imaginea însăși a unui adevăr etern. Invers, o asemenea împrejurare perceptibilă își pierde numaidecît orice caracter mitic prin muzica descriptivă a noului ditiramb; acum, muzica nu mai este decît răsfrîn-gerea palida a aparenței și, de aceea, infinit mai săracă decît aparența însăși. Această sărăcie înjosește în ochii noștri pînă și aparența, astfel îneîț imitația muzicală a unei bătlîii, de pildă, se rezumă la tropăit de marșuri, semnale de goarnă etc, și fantezia noastră e pradă, de asemenea, superficialității. Muzica descriptivă se află deci, în toate privințele, la polul opus puterii făuritoare de mituri a muzicii autentice. Prin ea aparența devine și mai săracă, pe cîtă vreme muzica dionisiacă conferă aparenței proporțiile unui simbol universal. Spiritul nedionisiacă a repurtat o mare victorie atunci cînd, în înflorirea noului ditiramb, a înstrăinat muzica de ea însăși și a înjosit-o, fă-cînd din ea sclava aparenței. Euripide care, într-un sens mai înalt, trebuie considerat ca o natură complet nemuzicală, era tocmai de aceea un adept pătimaș al noii muzici ditirambice și folosea, cu o generozitate de tîlhar, toate efectele și toate ma-nierismele ei.

Constatăm o altă latură a puterii cu care acționează acest spirit nedionisiacă îndreptat împotriva mitului, cînd privim însemnătatea creșeîndă pe care o iau *zugrăvirea caracterelor* și rafinamentul psihologic în tragedie, începînd de la Sofocle. De acum încolo, caracterul nu mai trebuie să ia proporțiile unui tip etern, ci dimpotrivă, trăsături și nuanțe secundare, cu totul artificiale; precizia cea mai subtilă a tuturor amănuntelor, este menită să-l individualizeze într-atît îneîț spectatorul, departe de a fi supus influenței mitului, să fie sensibil la această extraordinară naturalețe și putere de imitație a artistului. Și aici constatăm victoria repurtată de aparență asupra universalului și plă-cerea provocată de o preparație aproape anatomică; ne și aflăm în ambianța unei lumi teoretice care prețuiește cunoașterea științifică mai mult decît răsfrîngerea artistică a unei legi universale. Tendința către caracteristic se accentuează rapid: pe cînd Sofocle mai înfățișează caractere întregi și pune mitul !a jug pentru a servi la zugrăvirea rafinată a dezvoltării lor, Euripide nu zugrăvește decît puține trăsături principale ale caracterului, ce se exteriorizează prin violența patimilor; noua comedie atică reproduce neobosit măști cu o expresie *unică*: bătrîni ușurateci, codoși trași pe sfoară, sclavi vicleni. Ce a devenit spiritul făuritor de mituri al muzicii? Ce a rămas din ea nu e decît un excitant sau un prilej de amintiri, adică un stimulent pentru nervi tociți și uzați sau muzică descriptivă. Pentru acea muzică, textul aproape nu mai are nioi o importanță; încă la Euripide cînd eroii sau corul încep să cînte se naște haosul. Pînă unde nu vor fi mers nerușinații lui succesori?

Dar noul spirit nedionisiacă se manifestă în chipul cel mai *evi3ent~în~di2nodSmîntul* dramei noi. În tragedia veche se făcea simțită la urmă acea consolare metafizică fără de care plăcerea trezită de tragedie ar fi cu totul inexplicabilă. Nicăieri nu răsună atît de pur acordurile împăciuitoare, venite dintr-o altă lume, ca în *Oedip la Colonas*. Acum, după ce geniul muzicii a părăsit tragedia, aceasta a murit în sensul riguros al termenului: căci de unde va veni de aici înainte consolarea metafizică? De aceea s-a căutat o soluție pămîn-tească pentru disonanța tragică: după ce a fost groaznic chinuit de soarta, eroul își primește binemeritata răsplată printr-o căsătorie strălucită sau prin onoruri divine. El ajunge un gladiator căruia, după ce trupul lui nu mai este decît o rană, i se acordă eventual libertatea. Consolării metafizice i s-a substituit ideea de *deus ex machina*. Nu vreau să spun că concepția tragică despre lume a fost nimicită complet și pretutindeni de năvala spiritului nedionisiacă; noi știm numai că ea a fost nevoită să se refugieze în lumea întunericului, degenerînd în cult tainic. Dar pe toată suprafața lumii eline s-a dezlănțuit suflul devastator al spiritului ce se manifestă sub aspectul acelei „voioșii eline”, pe care am mai evocat-o ca fiind o plăcere de viață sterilă ca bătrînețea; aceasta voioșie este contrariul admirabilei „naivități” a vechilor greci, în care, după cum am caracterizat-o, trebuie sa vedem floarea culturii apolinice creșcînd din abisuri, victoria repurtată de voința elină asupra suferinței și a înțelepciunii suferinței, căci ea e reflexul frumuseții. Aspectul cel mai nobil al celeilalte forme a „voioșiei eline” (adică a celei alexandrine) este voioșia *omului teoretic*; ea prezintă aceleași caractere pe care tocmai le-am dedus din spiritul nedionisiacă: combate înțelepciunea și arta dionisiacă; tinde sa destrame inutil; substituie consolării metafizice o consolare pămîntească, ba chiar un *deus ex machina* specific ei, anume zeul mașinilor și al retortelor, adică puterile spiritelor naturii puse în slujba unui egoism superior; ea crede că lumea poate fi îndreptată prin știință, că știința poate guverna viața, și că este într-adevăr în stare de a încheide individul într-un cerc restrîns de probleme rezolvabile, în centrul căruia el spune voios vieții: «Te

vreau: ești demnă de a fi cunoscută!»

18.

Este un fenomen veșnic: mereu lacomă, Voința găsește vreun mijloc să-și lege de viață făpturile, sa le silească de a trăi mai departe, cu ajutorul unei iluzii întinse peste lucruri. Pe unul îl captivează plăcerea socratică a cunoașterii și amăgirea că prin ea va putea tămădui rana eternă a existenței; pe celălalt îl prinde în mreje vâlul ademenitor al frumuseții artistice, care-i filfiie în față; pe altul, în sfârșit, consolarea metafizică ce-i spune că, sub vârtejul aparențelor, viața veșnică curge indestructibilă; și nu mai vorbim de iluziile mai vulgare și aproape mai puternice pe care Voința le păstrează în rezerva în orice clipă. Dealtfel,

aceste trei trepte de iluzii nu sînt destinate decît naturilor rmai nobile care simt mai adînc povara și durerea existenței și care, pentru a uita aceasta durere, au nevoie de stimulente rafinate!

În aceste stimulente constă tot ceea ce numim cultură. După proporția mixturilor, vom avea o cultură mai ales *socratică*, sau mai ales *artistică*, sau mai ales *tragica*; sau — dacă ne e permis sa dăm exemple istorice — o cultură alexandrină, sau elina, sau hindusă (brahmană).

Întreaga noastră lume modernă este prinsă în plasa culturii alexandrine și are ca ideal *pe. omul teoretic*, înarmat cu cele mai înalte puteri de cunoaștere și lucrnic în slujbă științei; prototipul și străbunul său este Socrate. Toate metodele noastre de educație se conduc după acest ideal. Orice alt fel de existență e silit să-și croiască un drum anevoios și lăturalnic, ca existență tolerată, nu voită. Multă vreme, o prejudecată aproape înspăimîntătoare a făcut ca doar învățatul să fie considerat om cult; pînă și arta noastră poetică a trebuit să se dezvolte din imitații savante; în efectul principal — rima — recunoaștem nașterea formei noastre poetice din experimentări artificiale într-o limbă care, fiind savantă, nu ne este familiară. Cît de ininteligibil ar părea unui grec autentic omul de cultură modern, *Faust*, ațit de inteligibil în sine; Faust, cel care trece ca furtuna prin toate facultățile, cu mintea veșnic înfometată; care, din dorința de a cunoaște, se lasă pradă magiei și diavolului. Nu avem decît să-l comparăm cu Socrate pentru a ne da seama că omul modern începe să bănuiască limitele plăcerii socratice de a cunoaște și că, din imensitatea pustie a oceanului științei, el tînjește după un liman. Atunci cînd Goethe îi spune lui Eckermann referitor la Napoleon: „Da, dragul meu, există și o productivitate a acțiunii”, el amintește cu o grație naivă că omul neteoretic reprezintă, în ochii omului modern, un fenomen neverosimil și uimitor; într-adevăr, era nevoie de înțelepciunea **unui** Goethe pentru a înțelege, ba chiar a ierta, o formă de existență atît de stranie.

262

Și să nu ne ascundem ce zace în sînul acestei culturi socratice! Un optimism ce se crede nelimitat! Să nu ne speriem dacă roadele acestui optimism se coc; dacă societatea, acrită de o astfel de cultură pîna în straturile ei cele mai joase, începe să se cutremure cu spasme și poște violente; dacă credința într-o fericire pămîntească a tuturor, în posibilitatea unei asemenea culturi științifice generale, se prefăce treptat în pretenția amenințătoare de a realiza fericirea pămîntească alexandrină, isnvocînd intervenția acelu *deus ex machina* al lui Euripide! Trebuie să luăm seama: pentru a putea dăinui, cultura alexandrină are nevoie de o clasă de sclavi; dar, în considerațiile ei optimiste despre existență, ea neagă necesitatea acestei clase; de aceea, cînd s-a spulberat efectul formulelor seducătoare și anesteziante despre «demnitatea omului» și «demnitatea muncii», această cultură este sortită unei înfricoșătoare nimiciri [...]

Așadar, catastrofa care doiarne încă în sîmul Ciukurii teoretice începe să sperie pe omul modern; neliniștit, el caută în bogata sa experiență mijloace de a conjura pericolul, fără să aibă nici el prea mare încredere în aceste mijloace. Pe cînd începe să presimtă consecințele propriilor lor greșeli, se găsesc minți deosebit de agere și necrezut de prevăzătoare care au știut să folosească chiar arsenalul științei pentru a-i indica limitele și a demonstra relativitatea cunoașterii în general, ne-gînd astfel hotărîtor pretenția științei de a avea valoare universală și scopuri universale. Astfel s-a recunoscut pentru prima oară ca iluzorie prezumția după care, cu ajutorul cauzalității, am putea pătrunde pînă la miezul cel mai adînc al lucrurilor. Extraordinarul curaj și înțelepciunea lui Kant și a lui Schopenhauer au repurtat cea mai mare victorie: victoria asupra optimismului latent, ascuns în esența logicii, baza culturii noastre. Sprijinit pe acele *aeternae veritates* ce-i păreau- neîndoielnice, optimismul credea că se pot cunoaște și rezolva toate enigmele lumii; el considera spațiul, timpul și ^cauzalitatea ca legi cu totul necondiționate și ⁶³ avînd o valoare universală. Kant abia a arătat că acestea nu fac decît sa înalțe simpla aparență, opera Mayei, la rangul unicei și celei mai sublime realități, așezînd-o la locul esenței intime și adevărate a lucrurilor, astfel înfînt cunoașterea reala a

acestei esențe devine imposibilă, și, după cum spunea Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I, p. 498), visătorul este cufundat într-un somn și mai adânc. Cu această constatare se inaugurează o cultura pe care îndrăznesc s-o numesc tragică; caracterul ei esențial constă în faptul că țelul suprem nu mai este știința, ci înțelepciunea care, insensibilă devierilor seducătoare ale științei, își îndreaptă neclintit privirea către întreg spectacolul universului, încercând astfel să resimtă suferința eternă cu dragoste și compătimire ca pe propria ei suferință. Să ne închipuim o viitoare generație cu privirea neînfricoșată, înzestrată cu un eroism fabulos! Să ne închipuim pasul cutezător al acestor ucigători de balauri, îndrăzneala nebună cu care ei întorc spatele tuturor doctrinelor debilitante ale optimismului, pentru a duce din plin o viață temerară! Nu era oare necesar ca omul tragic al acestei culturi (ținând seama de educația ce și-o impunea și ce tindea să facă din el o ființă gravă și de spaimă) să rîvnească la o artă nouă, la arta consolării metafizice, la tragedie, la acea Helenă ce-i revenea de drept, și să exclame, asemeni lui Faust:

Cum să nu atrag în viață cu puterea celui mai fierbinte dor;

Făptura cea mai minunată?

Cukiura socratică însă nu mai ține sceptrul infailibilității decît cu mâini tsremurînde, căci este asaltată din două părți: se teme de propriile sale consecințe, pe care începe să le presimtă, și nu mai are aceeași încredere naivă în valoarea eternă a fundamentelor ei. Ni se înfățișează astfel un trist spectacol:

gîndirea ei șovăitoare îmbrățișează, mereu dornic, chipuri noi, pe care apoi le părăsește înfiorată, așa cum Mefistofeles părăsește seducătoarele Lamii. În aceasta și constă caracterul specific al „rupturii” de care vorbim cu toții ca de

răul original al culturii moderne: omul teoretic se sperie de consecințele sistemului său și, nemulțumit, nu mai îndrăznește să se lase pradă grozavului torent de gheață al existenței. Cuprins de teamă, aleargă încoace și încolo de-a lungul malului. Nu mai vrea să posede nimic pe de-a întregul, nimic care să cuprindă și cruzimea firească a lucrurilor. Pînă într-atît l-a răsfațat optimismul. Totodată, simte că o cultură clădită pe principiul științei se năruie în mod fatal din clipa în care începe să devină *nelogică*, adică să fugă de propriile ei consecințe. Arta noastră dezvăluie această mizerie universală. Degeaba imităm toate marile naturi și perioade creatoare, degeaba încercăm să-l consolăm pe omul modern, îngrămădind în jurul lui toată „literatura universală” și așezîndu-l printre artiștii și stilurile artistice ale tuturor timpurilor, ca să le dea un nume, așa cum Adam a dat nume dobitoacelor. El rămîne totuși cel veșnic înfometat, „criticul” lipsit de putere și de bucurie, omul alexandrin, care nu este în fond decît un bibliotecar și un corector sortit să-și piardă jalnic vederea din pricina greșelilor de tipar și a prafului din cărți.

19.

Nu pot caracteriza mai precis conținutul cel mai adînc al culturii socratice decît numind-o *cultura operei*. Într-adevăr, spre uimirea noastră, cultura de care e vorba își dezvăluie cu naivitate țelul și natura dacă îi comparăm geneza și evoluția cu adevărurile veșnice ale apolinicului și ale dionisiacului. Amintesc în primul rînd cum apare *stilo rappre'sentativo* și recitativul. Este oare de crezut ca această muzică a operei, cu totul exteriorizată și incapabilă de evlavie, să fi fost primită cu un entuziasm exaltat, oarecum ca o renaștere a muzicii adevărate, într-o vreme în care răsunase de curînd muzica sublimă și sfîntă a lui Palestrina? Și pe de altă parte, nu putem atribui numai epicu- reismului societății florentine averse de distracții,

și vanității cîntăreților dramatici, responsabilitatea exclusivă pentru succesul operei și al expansiunii ei frenetice. În aceeași epocă, ba chiar la același popor, alături de ogivele armoniilor lui Palestrina (la care lucrase întreg Evul Mediu creștin) s-a ivit pasiunea pentru un fel de exprimare doar pe jumătate muzical. Numirii pot explica acest fapt decît printr-o *tendință extra-artistică*, specifică naturii recitativului.

Auditorul dorește să audă lămurit cuvintele, astfel încît cîntăreții vorbește mai degrabă decît antă, și prin acest semi-cîntec subliniază expresia patetică a vorbelor. Mulțumită creșterii patosului, el ușurează înțelegerea cuvintelor și denaturează latura muzicală a recitativului. Aci îl pîndește pericolul să dea uneori preponderență muzicii într-un moment nepotrivit, ceea ce va avea drept efect ca patosul și claritatea vorbirii să dispară; și totuși, el are neîncetat tendința să cînte cu adevărat și să-și pună în valoare vocea ca virtuos. Atunci trebuie să-i vină în ajutor „poetul”, oferindu-i prilejuri suficiente de interjecții lirice, repetiții de cuvinte și fraze etc, care permit cîntărețului să se odihnească în elementul pur muzical, fără a ține seamă de text. Această alternanță de vorbire pătimașă și insinuantă (dar numai

pe jumătate cîntată) pe de o parte iar, pe de alta, de interjecții cîntate din plin (care este esența stilului *rappresentativo*), efortul, mereu schimbător, de a acționa asupra inteligenței și a imaginației, asupra sensibilității muzicale a auditoriului, — toate acestea sînt ceva atît de nefiresc și atît de opus dionisiacului cît și apolinicului, încît sîntem siliți să admitem că recitativul are o origine cu totul străină oricărui instinct artistic. Așadar, recitativul trebuie definit ca îmbinarea declamării epice cu cea lirică; nu este în nici un caz o îmbinare intimă și continuă, imposibil de realizat cu elemente atît de disparate, ci un mozaic^ un conglomerat exterior fără precedent în domeniul naturii ca și al experienței. *Dar nu aceasta era părerea inventatorilor recitativului*; dimpotrivă, ei credeau, ca și toți contemporanii lor, că regăsiseră,

266

prin acest *stilo rappresentativo*, secretul muzicii antice, secret care singur explica înrîurirea covârșitoare a unui Orfeu, a unui Amfion, ba chiar a tragediei grecești. Stilul nou era considerat ca renașterea muzicii celei mai expresive: muzica greacă veche; datorită concepției unanime (și cu totul populare) despre lumea homerică, *considerată ca lumea cea de la începuturi*, oamenii s-au lăsat chiar pradă visului că se întorseseră la originile paradiziace ale omenirii, cînd și muzica avusese, fără îndoială, acea neîntrecută puritate, putere și nevinovăție pe care poezii, în Pastoralele lor, o evocau atît de mișcător. Aci ni se înfățișează evoluția intimă a acestui gen artistic absolut modern: opera. Uaspjraîf_jmperioasă își cucerește o artă, dar această aspirație este de natură neestetică; este vorba aci de o nostalgie către idilă, de credința în existența unei socifitățLpreistorice, compuse din oameni buni și artiști. Recitativul^era considerat ca limba redescoperită a celui om primitiv, iar opera ca imperiul regăsit al ființei bune — idilice sau eroice — care, în toate faptele ei, asculta de instinctul sau artistic natural și care, oricînd avea ceva de spus, arata măcar puțin și cînta din plin sub influența celei mai ușoare emoții. Pentru noi, cei de azi, este indiferent faptul că umaniștii de atunci, înarmați cu imaginea nouă a artistului pa-radisiac, au combătut vechea concepție bisericească despre omul în sine păcătos și rău; așa încît(t>pent) trebuie înțeleasă ca dogma omului bun. AstfeTfu-sese găsită o consolare pan,tii icH^peS'irnii&rn care atrăgea puternic mințile cele mai înțelepte din acea epocă atît de nesigură în toate privințele. Destul că am recunoscut faptul că farmecul propriu și, prin urmare, geneza acestei forme noi de airtă constau în împlinirea unei aspirații cu totul neestetice, în glorificarea optimistăa__ornujui_ în sine, în concepțiaTtlespre "omul primitiv, considerat ca artist și bun prin natura lui. Acest principiu al operei s-a prefăcut treptat într-o *exigența ame^*__ nințătoare și înfricoșătoare, pe care n-o mai putem ignora, față de mișcarea socialistă de azi „Bunul om primitiv" își cere drepturile: ce perspective paradisiace!

Mai adaug o altă confirmare, tot atît de clară, a părerii mele, după care opera e clădită pe aceleași principii ca și cultura noastră alexandrină. *Opera e creația omului teoretic*, a criticului amator, nu a artistului; acesta este unul din faptele cele mai stranii din istoria tuturor artelor. Era o pretenție a auditorilor cu totul nemuzicali ca, în primul rînd, să priceapă cuvintele. Astfel, spuneau ei, nu se putea nădăjdui o renaștere a artei muzicale, decît descoperind un mod de a cînta în care textul ar domina contrapunctul, așa cum stăpînul domină sluga. Căci cuvintele sînt mai nobile decît sistemul armonice le acompaniază, așa cum sufletul este mai nobil decît trupul.

La începuturile operei, îmbinarea muzicii, a decorului și a textului a fost înfăptuită după vederile grosolane și antimuzicale ale unor profani; în spiritul aceleiași estetici au avut loc primele experimentări la Florența cu poeți și cîntăreți, protejați de diletanți simandicoși. Omul refractar la artă își făurește un fel de artă tocmai prin faptul că el este omul anti-artist însuși. Nebănuind profunzimea dionisiacă a muzicii, își prefăce plăcerea muzicală într-o retorică rațională, verbală și sonoră, a pasiunii în stilul *rappresentativo* și în voluptatea ce o găsește în arta vocală; lipsit de putere vizionară, constrînge pe mașinist și pe decorator să intre în slujba lui; incapabil să priceapă adevărata fire a artistului, își făurește, pentru propriul său uz, un „om primitiv artist" după gustul său, adică un om care cîntă și face versuri de cîte ori e pradă pasiunii. Se transpune cu imaginația într-o vreme în care nu era nevoie decît de pasiune pentru a crea poezii și cîntece; ca și cum patima ar fi fost vreodată în stare să creeze ceva artistic! Opera se întemeiază pe o părere falsă despre procesul artistic, anume pe părerea idilică după care toți oamenii sensibili ar fi artiști, în spiritul acestei concepții opera este expresia diletantismului în artă, care își dictează legile cu optimismul voios al omului teoretic.

268

Dacă am vrea să reunim într-un singur concept cele două principii sub auspiciile cărora s-a născut

opera și pe care le-am expus mai sus, nu ne-ar rămîne decît să vorbim de o *tendință idilică a operei*; cu care prilej ne-am folosi numai de expresiile și explicațiile lui Schiller. Acesta spune: sau starea naturală și idealul sînt un obiect de jale, atunci cînd prima e înfățișată ca pierdută, iar al doilea ca neatins; sau amîndouă conceptele sînt un obiect de bucurie, fiind reprezentate ca reale. În primul caz, se naște elegia, în înțelesul strict al cuvîntului; iar în al doilea, idila, în sensul cel mai larg. Trebuie să subliniem numai decît caracterul comun al celor două principii din care s-a născut opera; după ele, idealul nu este resimțit ca fiind neatins, nici starea naturală ca pierdută. După această concepție, a fost odată o epocă primitivă în care omul trăia în sînul naturii și, datorită acestei apropieri de natură, atinsese idealul omenirii printr-o paradisiacă bunătate și măiestrie artistică. Noi am fi cu toții urmașii acestui om primitiv desăvîrșit, ba am fi chiar și astăzi încă după chipul și asemănarea lui; pentru a recunoaște acel om primitiv în noi, ar trebui doar să ne lepădăm de unele însușiri, re-nunțînd de bună voie la o erudiție de prisos și la o cultură prea bogată. Prin operă, imitație a tragediei grecești, omul cultivat al Renașterii a regăsit armonia naturii și a idealului, precum și o realitate idilică; el s-a folosit de tragedie, ca Dante de Virgil, pentru a ajunge la porțile raiului. Dar de aci a pornit mai departe, independent, și a trecut la o imitație a celei mai înalte forme de artă grecești, la o „reînviere a tuturor lucrurilor”, la o reconstituire a lumii artei originare a omului. Cîtă naivitate și încredere de sine, totodată, în aceste strădanii cutezătoare, în ciuda culturii teoretice. Faptul se explică numai prin credința consolatoare că „omul în sine” ar fi eternul tenor de operă, acest model de virtute, eternul păstor cu cîntecul pe buze și cu flautul în mînă, care mereu trebuie să se regăsească pe sine, în cazul cînd vreodată s-ar fi pierdut. El este rodul ace-

lui optimism care, din adîncurile concepției socratice despre lume, se înalță aci ca o coloană seducătoare de miresme dulcegi. Prin urmare, caracterul operei nu se confundă cu durerea elegiacă a unei pierderi veșnice, ci, mai curînd, cu voioșia unei eterne regăsiri, cu plăcerea confortabilă născută dintr-o realitate idilică, pe care putem măcar să ne-o închipuim ca reală în orice clipă. Cîteodată, poate ne dăm seama că această pseudo-realitate nu este decît o joacă nespuse de absurdă. Oricine ar compara-o cu gravitatea grozavă a naturii adevărate și cu scenele reale ale începuturilor omenirii ar exclama cu scîrbă: „Să piară această fantasmagorie!” Totuși s-ar înșela cine ar crede că o creație frivolă ca opera poate fi gonită ca o stafie prin exclamații violente. Gel ce vrea să nimicească opera trebuie să intre în luptă împotriva acelei voioșii alexandrine, care își exprimă atît de naiv ideile favorite în adevărata ei formă de artă, în operă! Dar la ceje poți aștepta pentru artă de la o formă artistică ale cărei origini nu >se află în domeniul estetic, ci care s-a strecurat în artă dintr-o sferă pe jumătate moralistă și niu-și poate ascunde aceste origini decît cu mare greutate? Din ce sevă se hrănește opera — acest parazit — dacă nu din aceea a artei veritabile? Nu este oare de presupus că, sub influența seducției sale idilice și a ademenitoarelor sale artificii alexandrine, misiunea cea mai înaltă (și într-adevăr gravă) a artei — aceea de a întoarce privirea de la oroarea nopții și de a mîntui subiectul de convulsii Voinței prin balsamul tămăduitor al aparenței — degenerază pînă a nu mai fi decît un mijloc de distracție deșartă și de plăceri frivole? În acest amestec de stiluri, așa cum am înfățișat noțiunea de *stilo rappresentativo*, ce va rămîne oare din veșnicele adevăruri ale dionisiacului și ale apolinicului, acolo unde muzica este considerată slugă, iar textul stăpîn (muzica fiind asemuită cu trupul, și textul cu sufletul)? Acolo unde țelul cel mai înalt este — și încă în cazul cel mai fericit — o muzică descriptivă, așa cum se întîmplase în noul ditirambic? acolo unde muzica și-a pierdut cu totul adevărata demnitate, aceea de răsfrîngere dionisiacă a lumii, astfel încît nu-i rămîne decît să imite, sclavă a aparenței, formele acestei aparențe, și să provoace o plăcere cu totul exterioară prin jocul liniilor și al proporțiilor? Un examen sever arată că influența nefastă a operei asupra muzicii coincide perfect cu toată evoluția muzicii moderne; optimismul, care stă la pîndă în geneza operei și în ființa culturii reprezentate de ea, a reușit, cu o repeziciune înfricoșătoare, să înstrăineze muzica de universală sa menire dionisiacă, conferindu-i un caracter distractiv ce se complace în jocul formelor; nu putem compara această prefacere decît cu metamorfoza omului eschilean devenit omul voioșiei alexandrine.

În exemplele date, am stabilit cu drept cuvînt o conexiune între două reaîntîliri pe de o parte, dispariția spiritului dionisiac și modificarea (extrem de izbitoare, dar încă nelămurită) a omului elin; pe de alta, degenerarea acestuia. Ce speranțe ni se ivesc atunci deodată în suflet cînd auspiciile cele mai sigure ne garantează *procesul invers*; *trezirea treptată a spiritului dionisiac în lumea actuală*! Este cu neputință ca forța divină a lui He-racle să se moleșească pe veci în slujba voluptoasă a Omfalei. Din străfundul dionisiac al spiritului german, s-a înălțat o putere care nu are nimic comun cu principiile

primordiale ale culturii socratice, și pe care acestea nu o pot nici explica, nici justifica; dimpotrivă, această cultură vede în ea ceva totodată înfricoșător și nelămurit, un dușman atotputernic; este *muzica germană*, așa cum ne apare mai ales în avântul ei puternic și radios, de la Bach la Beethoven, de la Beethoven la Wagner. Ce ar putea să facă, în împrejurările cele mai favorabile, spiritul socratic și dornic de cunoaștere al zilelor noastre cu acest demon ce se ridică din abisuri fără fund? Nici arhitectura de arabescuri și de ghirlande a melodiei de operă, nici aparatul aritmetic al dialecticii comtstrapunc-tice și al fugii nu pot oferi formula a cărei triplă putere luminoasă ar subjugă acest demon, silindu-l

să vorbească. Ce spectacol ne oferă esteticienii noștri care, înarmați cu plasa unei „frumuseți” proprii Iar, fug după geniul muzicii ce zburdă cu o viață și cu o vioiciune pe care nu și le pot explica, și încearcă să-l prindă cu mișcări ce purced tot atât de puțin din veșnica frumusețe cit și din sublim! Priviți o dată de aproape pe acești protectori ai muzicii, atunci când strigă neobosit «Frumusețe! Frumusețe!» Par ei oare a fi copiii preferați și răsfățați ai naturii, crescuți în sânul frumosului? Nu caută ei mai curînd vreo formă mincinoasă, menită să învăluie grosolănia lor, și vreun pretext estetic pentru platitudinea lor lipsită de sensibilitate? Cu acest prilej mă gîndesc, de pildă, la Otto Jahn. Mincinoșii și ipocriții să se ferească de muzica germană! Căci, în cultura noastră, ea (și numai ea) este spiritul de foc cel curat, cel pur și purificator, dinspre care și înspre care, ca în doctrina marelui Heraclit din Efes, toate lucrurile descriu o dublă traiectorie. Tot ce numim acum cultură, erudiție, civilizație, va trebui să apară odată în fața unui judecător infailibil: Dionysos.

Să ne amintim apoi în ce mod spiritul *filozofiei germane*, născut din aceleași izvoare, a putut, datorită lui Kant și Schopenhauer, să nimicească plăcerea plată de a trăi a socratismului științific, arătînd care îi sînt limitele; în ce mod această demonstrație a generat o concepție înfînit mai profundă și mai serioasă despre problemele eticii și ale artei, pe care putem chiar s-o numim *înțelepciunea dionisiacă*. Ce ne indică oare misterul identității dintre muzica germană și filosofia germană, dacă nu o nouă formă de existență pe al cărei conținut îl putem presimți numai prin analogii cu lumea elină? Pentru noi, care ne aflăm la hotarele a două forme deosebite de existență, modelul elin păstrează incommensurabila sa valoare; în el, ca și la noi, toate tranzițiile și luptele se manifestă sub un aspect clasic și plin de povește. Numai că noi trăim oarecum în ordine inversă epocile principale ale culturii eline; în zilele noastre, de pildă, părem a părăsi perioada alexandrină, îndreptîndu-ne spre cea a tragediei. Totodată, avem și sentimentul că apariția unei epoci a tragediei n-ar fi pentru spiritul german decît o întoarcere la sine însuși, o prea-fericită regăsire de sine; și aceasta, după ce, multă vreme, uriașe puteri exterioare subjugaseră formei lor pe cel ce trăia în barbaria neputincioasă a formei. Abia acum, după ce s-a întors la izvoarele ființei sale, poate spiritul german să se încumete să pășească, mîndru și liber, sub privirea tuturor popoarelor, fără a fi captivul civilizației romanice; cu condiția să știe să profite de învățămintele poporului elin; căci să fii elevul acestui popor e o mare cinste și o raritate de care te poți mîndri. Și cînd am avea mai mare nevoie de acești prea înalți profesori decît acum, acum cînd trăim renașterea tragediei și sîntem în primejdie să nu știm de unde vine și să nu putem înțelege încotro tinde?

20.

Ar trebui ca un judecător incoruptibil să hotărască în ce epocă și în ce oameni spiritul german s-a luptat mai strașnic pentru a se împărtăși din spiritul elin; este evident că luptei duse de Goethe, de Schiller și de Winckelmann în favoarea celei mai înalte culturi, i se cuvine o laudă supremă; dar putem adăoga că, de atunci și după efectele imediate ale acelei lupte, năzuința de a se apropia de cultură și de elini pe aceleași cale a slăbit în chip inexplicabil. Pentru a nu dispera cu totul de spiritul german, tragem concluzia că poate nici acei luptători n-au reușit, în vreo chestiune însemnată, să pătrundă pînă în miezul sufletului elin și să stabilească trainice legături de dragoste între cultura germană și cea greacă. O intuiție inconștientă a acelei lipse a descurajat și unele minți serioase, trezind în ele îndoiala despre posibilitatea de a depăși pe înaintași și de a ajunge la țintă. De aceea vedem, din acel moment, cum a scăzut în modul cel mai îngrozitor valoarea acor-273 dată elenismului în cultură; din taberele cele mai

diverse ale inteligenței (și ale lipsei de inteligență) se aud cuvinte de superioritate condescendentă; pe de alta parte, oratori de meserie își dau ifose, tara a impresiona pe nimeni, tot vorbind de «armonia elina» de «frumusețea elină», de «voioșia elina». Tocmai cercurile a căror fală ar putea fi să se adape neobosit din apele elenismului, spre profitul culturii germane, tocmai cercurile profe-sorilor instituțiilor de studii superioare au învățat perfect să se acomodeze cu elinii în chipul cel mai

confortabil; nu odată au și sacrificat cu scepticism idealul elin, ajungând să dea studiilor umaniste o direcție diametral opusă celei intenționate. Acel care, printre acești oameni, nu și-a pierdut toată vloga străduindu-se să fie un corector demn de încredere al textelor vechi, studiindu-le cu microscopul, acela va cauta poate să-și însușească din punct de vedere istoric, pe lângă antichitatea altor popoare, și antichitatea greacă, dar, în orice caz, după metoda și cu aerele de superioritate ale erudițiilor noștri istorici contemporani. Știm că adevărata influență educatoare a învățământului superior n-a fost niciodată mai slabă și la un nivel mai jos decât în zilele noastre; știm că „ziaristul”, acest sclav al hîrtiei zilnice, a învins, pe orice tărîm al culturii, pe profesorul universitar; știm că acestuia nu-i rămîne nimic de făcut decât, printr-o metamorfoză obișnuită, să adopte limbajul ziaristului și, cu «eleganța dezinvoltă» împrumutată acelei profesii, să zburde în chip de fluture voios și cultivat. Ce ochi mari vor fi făcînd, ce zăpăceală penibilă vor fi resimțînd „oamenii de cultură” ai unei epoci ca a noastră în fața <unui fenomen care nu poate fi înțeles decât prin analogie cu profunzimea (pînă aci neînțeleasă) a geniului elin: renașterea spiritului dionisiac și a tragediei! N-a fost niciodată vreo epocă de artă în care așa-numita cultură și arta autentică să fi stat față în față atît de străine și dușmănoase ca epoca în care trăim. Noi înțelegem de ce o cultură atît de slăbănoagă urăște arta adevărată: se teme că aceasta îi va aduce pieirea. Dar nu este oare o specie întreagă de cultură — anume cea 274

socratic-alexandrină — care și-a trăit traiul, după • ce n-au rămas din ea decât acele vestigii plăpînde ce alcătuiesc «cultura» de azi? Dacă eroi ca Schiller și Goethe n-au reușit să forțeze poarta vrăjită ce duce la muntele fermecat al elenismului, dacă, în pofida strădaniilor lor celor mai îndrăznețe, ei n-au putut decât să arunce o privire spre țara de vis, asemenea Ifigeniei lui Goethe care, în barbara Tauridă tînjește după patria de dincolo de mare, ce ar mai putea nădăjdui epigonii unor astfel de eroi? Dar iată că, cu totul din altă parte, dintr-o parte neatinsă de cultura de pînă acum, poarta se deschide de la sine, în clipa cînd răsună acordurile mistice ale muzicii tragediei reînviată!

Nimeni să nu încerce să ne știrbească credința într-o reînviere iminentă a antichității grecești! Doar ea ne dă speranța într-o reînnoire și o purificare a spiritului german prin vraja de foc a muzicii, în cultura noastră vlăguită și deșartă, nu putem cita nimic altceva care să trezească așteptări mîngîietoare.

Degeaba privirile noastre caută vreo singură rădăcină din care s-ar înălța un trunchi puternic, vreo palmă de pămînt rodnic și sănătos: pretutindeni praf, nisip, încremenire, moarte lentă. Un om rătăcit în acest pustiu, singuratec și fără speranță, nu și-ar putea găsi un simbol mai nimerit decât pe cavalerul întovărășit de Moarte și de Diavol, așa cum l-a desenat Diirer, cavalerul în platoșă, cu privirea aspră, care, singur cu calul și cu cîinele său, își urmează impasibil drumul de groază, fără să-i pese de înspăimîntătorii lui tovarăși, dar fără nici o speranță. Schopenhauer al nostru^ a fost acel cavaler al lui Diirer: era lipsit de orice speranță, dar dorea adevărul. Nimeni nu se poate asemui cu el!

Dar cît de mult și de brusc se schimbă pustietatea mohorîtă a culturii noastre zugrăvite mai sus sub vraja dionisiacă! Un vârtej mătură tot ce e^mort, putred, sfărîmat, degenerat; îl învâ-
j e ^trun nor de praf roșu și, ca un vultur, îl !r^uce *n văzduh. Privirile noastre zăpăcite caută

în zadar tot ce-a dispărut, căci ceea ce văd s-a ridicat ca din adîncuri în lumina de aur, plin de sevă, verde, luxuriant, și infinit de nostalgic. Tragedia se află în mijlocul acestui belșug de viață, de suferință și de bucurie, într-un sublim extaz, ascultînd un cîntec depărtat și melancolic; cîntecul povestește despre numele existenței care se cheamă: Iluzie, Voință, Suferință. Da, prieteni, credeți ca și mine în viața dionisiacă și în renașterea tragediei! Vremea omului socratic a trecut, încumunați-vă cu iedăre, luați tiirsiiul în mînă și nu vă mirați dacă panterele și tigrii se culcă blînzi la picioarele voastre! Acum încumetați-vă să fiți oameni tragici, căci veți fi mîntuiți. Urmați cortegiul dionisiac din India pînă în Grecia! Pregătiți-vă de luptă aprigă, dar credeți în minunile zeului vostru!

21.

Renunțînd la aceste îndemniuni și revenind la atitudinea pur contemplativă și la tonul ce i se potrivește, repet că numai de la greci putem învăța ce semnificație are pentru viața anterioară a unui popor o asemenea trezire miraculoasă și neașteptată a tragediei. Numai poporul misterelor tragice a putut da marile lupte cu perșii, și numai poporul care a dus acele războaie are nevoie de tragedie ca de un filtru tămăduitor. Cine ar fi bănuie tocmai la acest popor sentimente politice atît de sănătoase, instincte patriotice atît de firești, p combativitate atît de naturală și de bărbătească,* tocmai la acest popor oare, de-a lungul mai multor generații, fusese zguduit pînă în adîncuri de cele mai puternice zvîrcoliri ale demonului dionisiac? Căci orice progres important al surex-citării dionisiace, deci orice

liberare din lanțurile individualității, se manifestă în primul rând prin-tr-o slăbire a instinctelor politice, mergînd pînă la indiferență, ba chiar pînă la aversiune. Pe cînd Apollo, făuritorul de state, este în același timp geniul noțiunilor de *principii individuationis*, iar statul și sentimentul patriotic nu pot subzista fără

afirmarea personalității individuale. Dincolo de orgiasm, unui popor nu i se deschide decît un singur drum, drumul către budismul hindus care, pentru a putea fi suportat cu dorul său de neant, 'are nevoie de acele rare stări extatice ce ne înalță deasupra spațiului, timpului și individualității; iar aceste -stări cer, la rîndul lor, o filase fie care să ne învețe să învingem repulsia violentă față de stările intermediare printr-o reprezentare imaginară. Cu aceeași fatalitate, preponderența necondiționată a tendințelor politice duce un popor la o secularizare extremă a cărei cea mai măreață expresie, dar și cea mai înfricoșătoare, este imperiul roman.

Așezați între India și Roma și siliți să facă o alegere primejdioasă, grecii au reușit să inventeze o a treia formă de o puritate clasică; nu s-au folosit multă vreme de ea, dar tocmai de aceea ea va dăinui pe veci. Căci e un adevăr general că aleșii zeilor mor tineri, dar tot atît de sigur este că, după aceea, trăiesc etern cu zeii. Să nu cerem materiei celei mai nobile să aibă trăinicia tovalului. Durabilitatea grosolană, așa cum era, de pildă, caracteristica instinctului național roman, nu se numără probabil printre însușirile necesare perfecțiunii. Dar dacă vrem să aflăm ce filtru a îngăduit grecilor din epoca lor cea mare, cu toată extraordinara forță a pornirilor lor dionisiace și politice, să nu se piardă nici în extazul unei rume-gări morbide, nici să-și cheltuiască energia prin setea de hegemonie și de glorie mondială; dacă vrem să aflăm prin ce mijloace au izbutit să obțină acel admirabil amestec (asemenea unui vin generos care, în același timp, înfierbîntă și incită la contemplație) atunci trebuie să ne amintim puterea nemaiauzită care exaltă și stimulează viața unui popor, forța purificată; și li-hfr.ajo.arg.. a *Tragediei*. Ne vom da seama de marea valoare a tragediei, abia cînd ea ne va apărea, precum ^grecilor, ca o chintesență a tuturor puterilor tămăduitoare și profilactice, ca mediatoarea dintre instinctele cele mai violente și cele mai nefaste ale ²⁷⁷ poporului.

Tragedia absoarbe cel mai înalt orgiasm muzica r^șTTstfel desăvîrșește, la greci ca și la noi, muzicaj_jiar ea îi^adauga j^rirtul tragic_ji__p_e eroul tTâgicTlar acesta, asemelieânSniii puternic titan, " pe umerii lui întreaga povară a lumii dionisiace și ne scapă de apăsarea ei.

Pe de altă parte, prin mitul tragic întruchipat de eroul tragic, liberarea de apriga dorință de a trăi această viață ne sugerează o altă existență, o plăcere superioară, pentru care eroul se pregătește, presimțind nu victoriile sale, ci pieirea sa. Tragedia intercalează între muzica ei (de o valoare universală) și auditorul dionisiac sensibil o alegorie sublimă, r3t!uîr~ȘÎ~ trezește în auditor impresia că muzica nu ar fi decît mijlocul cel mai înalt de a da viață lumii plastice a mitului. Această nobilă iluzie permite muzicii să adopte ritmul dansurilor ditirambice și să se dăruiască cu totul unui sentiment orgiastic de libertate, lucru care altfel nu i-ar fi fost posibil. Mitul ne apără de muzică, dîndu-i, pe de alta parte, cea mai înalta libertate. În schimbul acestui dar, muzicaconferă mitului tragic o însemnătate metafizică atît insinuantă și de convingătoare, pe care cuvîntul și imaginea singure nu ar fi atins-o niciodată. Iar spexlatoniLlragediei are, mulțumită muzicii, acea presimțire sigură a uneT"plăcerî_s_ufreme către care drumul trece prin nimicire și negare; îi vine a crede că aude vorbindu-i, din adîncul abisurilor, vocea tainică a realității.

În **ultima** parte a acestei grele demonstrații, poate n-am **izbutii** să dau ideilor mele decît o expresie provizorie, accesibilă numai cîtorva. Voi ruga totuși pe prietenii mei să se lase ademeniți de o nouă încercare și să caute a înțelege ideea generală printr-un exemplu din experiența noastră comună. Prin acest exemplu nu mă pot adresa celor care, pentru a stimula sentimentul lor muzical, au nevoie de imagini, de peripeții teatrale, de cuvintele și de pasiunile personajelor; căci pentru aceștia muzica nu e limba lor maternă; ei nu ajung decît pînă în vestibulul percepției muzicale și nu pătrund niciodată în sanctuarul cel mai profund; ²⁷

mulți din aceștia, ca de pildă Gervinus, nu ajung nici măcar în vestibul. Numai aceluia trebuie să mă adresiez caire, strîns înrudiți cu muzica, au fost oarecum crescuți la sîniul ei și nu vin în acontact cu lucrurile decît prin relații inconștient muzicale, întreb pe acești muzicieni autentici dacă pot imagina o ființă omenească în stare să asculte al treilea act din *Tristan si îsolda*, fără ajutorul cuvintelor și al imaginilor, ca pe o prodigioasă compoziție pur simfonică, fără să se sufocă sub tensiunea convulsivă a tuturor fibrelor sufletești. Cine ar asculta bătăile inimii Voinței universale și ar simți dorința nebună de viață, vîind ca un torent sau murmurînd ca un gîngăș pîrîu revărsîndu-se în

arterele lumii, ar cădea pradă nimicirii. Cum ar putea suporta, închis în jalnicul înveliș de sticlă sortit individului, să audă ecoul nenumăratelor strigate de plăcere și de suferință „din spațiul infinit al nopții universale”, fără să se refugieze în moartea din care vine, ascultând sunetele metafizicii ale cântecului pastoral? Dar dacă o astfel de opera poate totuși fi percepută ca un întreg, fără negarea existenței individuale, dacă o astfel de operă a putut fi creată fără isă-și nimicească creatorul, care ar fi soluția unei astfel de contradicții? Între această muzică și suprema noastră emoție muzicală, se interpun mitul și eroul tragic ca o alegorie a realităților celor mai universale și despre care singură muzica poate vorbi nemijlocit. Dar dacă sensibilitatea noastră ar fi aceea a unor ființe pur dionisiace, mitul, ca alegorie, n-ar avea nici un efect, ar rămâne cu totul neluat în seamă și nu ar împiedica nici o clipă urechea noastră să asculte ecoul acelor *universalia ante rem*. Aci intervine însă puterea *apolinică*, tinzând să refacă individualitatea aproape destrămată cu balsamul tămăduitor al unei iluzii desfătătoare: dintr-odată ni se pare că nu mai vedem decât pe Tristan, cum se întreabă nemișcat cu glas înăbușit: „Străvechea melodie! De ce mă trezește?” Și ceea ce înainte ne părea un suspin surd din străfundurile existenței, acum nu are alt sens decât „Marea e goală și pus-⁷⁹ tie”. Și pe ^d înainte credeam că ne vom stinge

sub sfîrșeala convulsivă a tuturor simțămintelor și că sîntem abia legați de existență, acum vedem numai pe eroul rănit de moarte, care totuși nu moare încă, și—1 auzim strigînd cu disperare: «Dorul! Dorul! Murind mii-e dor, de dar mu pot muri!» Și dacă adineaori jubilara cornului, după atîtea chinuri groaznice, ne sfîșie inima ca cel mai groaznic dintre chinuri, acum între noi și acea «jubilară în sine» izbucnesc chiotele de bucurie ale lui Kurvenal care vede apropiindu-se corabia ce o aduce pe Isiolda. Oricît de putsannic ne apasă mila, tot mila ne scapă, într-un anumit sens, de suferința originară a lumii; la fel, alegoria mitului ne salvează de intuirea imediată a Ideii supreme a lumii, iar gîndul și cuvintele ne mîntuiesc de torentul nestăvilat al Voinței inconștiente. Mulțumită admirabilei iluzii apolinice, ni se pare că însuși imperiul sunetelor ne întîmpina ca o lume plastică și ca și cum, în ea, singură soarta lui Trisitan și a Isoldei e înfățișată prin imagini în substanța cea mai gingașă și cea mai expresivă. Astfel apolonicul ne smulge din generăalitatea dionisiacă și ne stîrnește interesul pentru *indivizi*. Aceștia ne captivează mila și, prin ei, ne~e~~satis^" făcut simțul frumosului care tînjește după forme grandioase și sublime; apolonicul prezintă ochilor noștri imagini din viață și neinerta—să—cu-prindem cu gîndireaf sensul adîncaljDnnctpjhikii--vital din miezul lor. Prin forța nemăsurată a re-prezentării, a noțiunii, a învățăturii etice, a sentimentului de simpatie, apolonicul ne smulge din autonimicirea orgiastică, ne ascunde generalitatea realității^„dionisiace, prin iluzia că nu am vedea" decât o anumită imagine, de pildă pe Tristan și pe Isoldea, și că *prin muzică le percepem* chiar mai bine și mai intim. Ce nesfîrșită e puterea farmecului tămăduitor al lui Apollo dacă e în stare să trezească chiar și în noi amăgirea că dionisiacul ar fi, într-adevăr, în slujba apolonicului, că ar fi în stare să-i sporească efectele, ba chiar că muzica ar fi o artă reprezentativă a unui conținut apolonic!

280

Mulțumită armoniei prestabilite dintr» drama desăvîrșită și muzica ei, drama vorbită ajunge la o limpezime pe care n-ar putea-o atinge altfel. Personajele vii de pe scenă se simplifică pentru noi prin mișcările independente ale liniilor melodice; combinarea acestor linii ne face să auzim o succesiune de armonii care exprimă cu cea mai delicată fidelitate peripecțiile acțiunii. Prin această polifonie -raporturile dintre **lucruri** ne devin imediat perceptibile, și nu în chip abstract, ci nemijlocit; tot mulțumită ei, recunoaștem că, numai prin aceste raporturi, se poate manifesta în toată puritatea natura esențială și intimă a unui caracter, ca și natura unei linii melodice. Și pe cînd muzica ne silește astfel să vedem mai bine și mai profund și să întindem în fața noastră vălul acțiunii ca o țesătură transparentă, lumea scenei, pentru ochii noștri spiritualizați, e lărgită și iluminată ca prin-tr-o flacăra lăuntrică. Cum ar putea să ne ofere ceva analog poetul literar care, cu ajutorul unui mecanism mult mai perfect, pe o cale indirectă, pornind de la cuvînt și de la noțiunii, încearcă să atingă acea înflorire interioară a lumii scenice și iluminarea ei lăuntrică? Și dacă, ce-i drept, tragedia muzicală face șiLxa-apel la cuvîntj. ea poate— să ne arate în același timp cauza fundamentală și originea ascunsă a cuvîntului și să ne lămurească din interior devenirea cuvîntului.

Dar despre procesul pe care l-am discutat, am putea spune de asemenea că nu e decât o minunată *aparență*, anume acea *amăgire* apolonică de care am vorbit adineaori, al cărui rost e să ne libereze de apăsarea și de excesul dionisiac. De fapt, relația dintre muzică și dramă este doar exact inversă: muzica este adevărata *Idee* a lumii, drama nu e decât un reflex al acestei idei, umbra ei izolată. Acea identitate dintre linia melodică și chipul viu, dintre armonie și trăsăturile caracteristice ale acestui chip,

e adevărată într-un sens opus aceluia ce ni l-ar prezenta spectacolul tragediei muzicale. Chiar dacă am mișca chipul în felul cel mai expresiv, oricât i-am da viață și l-am lumina dinăuntru, el nu va rămîne decît aparența de la care nu duce

nici o punte spre realitatea adevărată, spre inima lumii. Iar din această inimă grăiește muzica; și nenumărate aparențe de același fel ar putea întovărăși aceeași muzică fără a-i seca esența; aparențele acestea n-ar putea fi niciodată decît răsfrîn-gerile exteriorizate ale muzicii. Opoziția dintre suflet și trup, atît de banală și cu totul falsă, nu ne ajută întru nimic să explicăm complicata relație dintre muzică și dramă, ci dimpotrivă ne încurcă. Dar acea opoziție, atît de nefilosofică și frustă, pare a fi devenit, cine știe din ce motive, o dogmă favorită a esteticienilor noștri, și ne vine a crede că ei nu au aflat nimic despre vreo opoziție între aparențe și lucruri în sine, sau că nu au.^{*urut-Șa.} afle nimic tot din motive necunoscute. Concluzia! analizei noastre pare a fi că, în tragedie, elementul apolinic, prin amăgirea sa, a învins cu totul elementul primordial dionisiac al muzicii, ba chiar că îl folosește spre țelurile lui, anume spre a lămurii cît mai bine drama; dar aici e necesară o limitare foarte importantă: chiar în punctul esențial acea amăgire apolinică este fantă și nimicită. Drama, ale cărei mișcări și figuri se desfășoară în fața noastră, datorită muzicii^ cu o claritate luminoasă, ca și cum lam vedea țesîndu-se pe un război, atinge, în întregul ei, un efect care *depășește toate efectele artistice apolinice*. În efectul de ansamblu al tragediei, elementul "dionisiac cîș-tigă din nou preponderență; drama sfîrșește cu un ton ce n-ar putea răsuna niciodată sub imperiul anteii apolinice. Și iasrtfel amăgirea apolinică își arată adevărata natură: mascarea—efectului dionisiac tot timpul cît durează tragedia; totuși elementulL-dionisiac e atît de puternic_încît, pînă la sfîrșit, împinge drama apolinică într-o lume unde, pierzîndu-și claritatea luminoasă apolinică, începe să vorbească cu înțelepciune dionisiacă. Raportul complicat dintre apolinic și dionisiac în tragedie ar putea deci fi simbolizat printr-o legătură frățească a acelor două zeitățiWDionysos vorbește limba lui Apollo, iar Apollo/ajuhge să vorbească limba lui Dionysos. Astfel a fost atins țelul suprem al tragediei și, în general, al artei.

22.

Propun prietenului care m-a urmărit cu atenție sa-și amintească, din propria-i experiență, efectul pur și nealterat ce l-a avut asupra lui o adevărată tragedie muzicală. Cred că am zugrăvit amîndouă laturile acestui efect atît de amănunțit, încît prietenul meu va fi în măsură să-și tălmăcească acum propria sa experiență. Își va aminti anume cum, în ceea ce privește mitul ce se desfășura în fața lui, sie simțea deodată atotștiutor, ca și cînd vederea lui nu s-ar fi oprit la suprafață, ci ar fi pătruns în interior; oscilațiile voinței, lupta dintre motive, torentul mereu crescând al patimilor i se înfățișau acum, cu ajutorul muzicii, parca materializați și întruchipați într-o mulțime de linii și de figuri de o mare vioiciune; i se părea deodată că se poate cufunda pînă în tainele cele mai subtile ale pornirilor inconștiente. În vreme ce el devine conștient de potențarea supremă a pornirilor Lui îndreptate către actualizare și transfigurare, simte totuși, nu mai puțin hotărît, că lungul șir de efecte artistice apolinice nu-i dăruiește acea beatitudine contemplativă în care a pierit orice voință, beatitudine generată de operele adevăraților artiști apolinici: artistul plastic și poetul epic. Este deci justificarea la care ajungem prin acea intuiție a lumii individuației, punctul suprem și esența artei apolinice. Prietenul nostru contemplă universul transfigurat al scenei, și totuși îl neagă. El vede eroul tragic în toată precizia și splendoarea lui, și totuși pieirea lui îl bucură. Înțelege pînă în cele mai mici amănunte acțiunea dramatică, și își caută refugiu în ce rămîne neînțeles. Faptele eroului el le intuiește ca justificate, și totuși se simte înălțat cînd ele nimicesc pe erou. Se înfioară de suferințele ce-l pîndesc pe acesta și presimte totuși că va gusta o plăcere superioară și covîrșitoare. Are o viziune mai bogată și mai profundă decît a avut vreodată, și totuși dorește să fie orbit.

Această minunată autoscindare ce împiedică înfiorarea supremă a apolinicului izvorăște numai din magia dionisiaoului care, stîrniind aparent (dar în cel mai înalt grad) pornirile apolinice, supune dominației sale exuberanța forței antagoniste. *JMitul tragic* nu poate fi înțeles decît ca întruchiparea înțelepciunii dionisiace prin artificii apolinice; el duce lumea aparențelor pînă la hotarele unde se neagă singură, înainte de a-și căuta refugiu în sînul singurei și adevăratei realități, acolo unde, ca și Isolda, pare a intona metafizicul cîn-tec de lebedă:

In valurile unduitoare

Ale mării extazului,

în vuietul

Valurilor de miresme,

în adierea cosmică

A suflului universal

Să mă înec, să mă cufund!

Inconștiență — supremă voluptate!

Bizuindu-ne pe experiența unui auditor cu adevărat estetic, putem să ni-l reprezentăm pe artistul tragic faurindu-și personajele, asemeni unei puternice zeități a individuației (în acest sens, de altfel, opera sa nu mai poate fi considerată ca „imitație a naturii”); să ne reprezentăm covârșitorul său instinct dionisiac absorbind întreaga lume a aparențelor pentru ca, prin nimicirea ei și în spatele ei, să-i intuim suprema și primordiala desfătare artistică în sînul unității primordiale. Dar esteticienii noștri habar nu au de această întoarcere în patria primordială, de alianța frățască încheiată în tragedie de către cele două zeități ale artei, sau de emoția, atît apolinică cît și dionisiacă, ce-i cuprinde pe ascultători. În schimb, lupta dusă de erou împotriva soartei, victoria reputată de orînduiea morală a lumii, sau liberarea de patimii provocată de tragedie, sînt neconținut caracterizate de ei ca elementul tragic prin excelență. Perseverența lor mă face să cred că ei sînt refractari oricărei emoții estetice și că spectacolul unei tragedii nu stîrnește în ei decît reacții morale. De la Aristotel încoace, nu s-a dat încă niciodată vreo explicație a efectului tragic din oare s-ar putea deduce simțul **artistic** sau vreo activitate

284

285

estetică a spectatorului. Cîteodată mila și frica, duse la paroxism prin gravitatea acțiunii, sînt menite să se prefacă într-un sentiment de ușurare; alteori, ni se cere să ne simțim înălțați și entuziasmați de victoria principiilor nobile și morale și de jertfirea eroului pe altarul unei concepții etice a lumii. Sînt convins că la aceasta — și numai la aceasta — se reduce pentru mulți întreg efectul tragediei, de aci putem deduce că toți aceștia, cu esteticienii lor cu tot, n-au înțeles nimic din arta supremă ce este tragedia. Acea ușurare patologică, „catharsis”, de care vorbește Aristotel (despre care filologii nu prea știu dacă trebuie socotită printre fenomenele medicale sau cele etice), amintește de o intuiție ciudată a lui Goethe: «Nu am izbutit niciodată, spume el, să tratez vreo situație tragică, dacă nu trezea în mine un interes patologic. De aceea, mai mult le ocoleam decît le căutam. Mă mitreb dacă n-a fost un privilegiu al anticilor ca pînă și supremul patetism să fi rămas pentru ei un joc estetic, pe cîtă vreme noi avem nevoie de ajutorul naturii pentru a crea o asemenea operă». Azi, după anumite experiențe minunate făcute de noi, sîntem în măsură să răspundem afirmativ la această întrebare, atît de plină de miez: doar am constatat cu uimire cum patetismul cel mai înalt poate fi numai un joc estetic. Acum sîntem îndreptățiți să credem că fenomenul primordial al tragicului poate fi descris cu succes. Cine nu e în stare să vorbească decît de succedanee extraestetice și nu se poate înălța deasupra procesului patologic-moral, să-și piardă orice iluzie despre simțul său estetic, li recomandăm drept un „ersatz” nevinovat felul lui Gervinus de a-l interpreta pe Shake-speare și dibuirea sîrguitoare a «dreptății în poezie». Astfel, odați Lru renașterea trageri i f j, __ajgnă!scut și *spectatorjd.-estet*; în locul lui...pînă acum, obișnuia să se afle în sălile de spectacol un straniu locuitor cu pretenții pe jumătate morale, pe jumătate savante: «criticul». În sfera sa de pînă acum, totul era artificial și doar poleit cu o aparență de viață. Artistul dramatic, într-adevăr, nu mai știa ce să facă cu un spectator ce-și dădea asemenea aere de critic; ca și autorul dramatic și compozitorul care-l inspirau, el arunca pretutindeni priviri disperate în căutarea ultimelor rămășițe de viață în acea ființă pustie și incapabilă de a gusta plăceri estetice. Dar publicul consta pînă acum din astfel de «critici»; studentul, școlarul, ba chiar și cea mai inofensivă creatura feminină erau pregătiți, prin educație și gazete, fără măcar a-și da seama, să înțeleagă în acest fel opera de artă. Față de un asemenea public, artiștii de o natură superioară contau pe efecte moral-religioase: apelul la „orînduirea etică a lumii” lua locul puternicei vraje artistice ce ar fi trebuit să încînte pe adevăratul cunoscător. Alteori, dramaturgul recurgea atît de evident la tendințele bombastice, sau cel puțin emoționale, ale actualității politice și sociale, încît spectatorul își pierdea simțul critic și cădea pradă aceluiași afecte ce-l cuprindeau în momenite de agresivitate patriotică, în fața tribunei parlamentului, sau cu prilejul condamnării crimei și a viciului. Această înstrăinare de orice intenție artistică veritabilă a dus inevitabil, pe alocuri, la un adevărat cult al tendinței. Dar atunci s-a în-tîmplat ce se întîmplă întotdeauna cu artele alterate de artificii: degenerarea vertiginoasă a acelor tendințe, astfel încît, de pildă, tendința de a folosi teatrul pentru educarea morală a poporului, (luată în serios pe timpul lui Schiller), se numără de pe acum printre uimitoarele vechituri ale unei culturi depășite. Într-o vreme oînd suveranitatea era exercitată de critici la teatru și la concerte, de ziarist în școli, și de presă în societate, arta s-a degradat pînă a nu mai fi decît un subiect de conversație de cea mai proastă calitate. Critica estetică a fost folosită ca pretext al unei vieți de societate vanitoase,

superficiale, egocentrice și, pe deasupra, meschine și cât se poate de banale; Schopenhauer a caracterizat-o extrem de fericit prin parabola sa despre arici. Niciodată nu s-a trântit atât de mult despre artă, dar niciodată arta n-a fost mai puțin prețuită. Putem oare mai frecventa pe cineva care e în stare să converseze despre Beethoven și Shakespeare? Fiecare va răspunde la această în- 21
trebare după simțămîntul lui; în tot cazul, prin răspunsul dat, va arăta ce înțelege el prin „cultura”, cu condiția de a încerca măcar să răspundă, dacă nu cumva a amuțit de mirare.
În schimb, naturile superioare și subțiri (chiar dacă s-au prefăcut treptat, în chipul zugrăvit mai sus, în barbari care fac pe criticii) vor avea multe de spus despre impresiile, pe cât de neașteptate pe atât de confuze, produse asupra lor de o reprezentare reușită a lui *Lohengrin* de pildă; numai ca nu s-a găsit nimeni care să le deschidă ochii, astfel încît emoția incomparabilă și uluitor de bogată care le-a zguduit cu acel prilej a rămas unică și, asemenea unui astru misterios, s-a stins după o scurtă strălucire. Atunci presimțiseră ce înseamnă a fi un spectator-estet.

23.

Cine vrea să afle, examinîndu-se cu precizie, cât de înrudit este cu spectatorul-estet autentic, sau, dimpotrivă, dacă face parte din comunitatea socratic-critică, să se întrebe sincer ce sentimente trezește în el *minunea* înfățișată pe scenă; să se întrebe dacă își simte cumva lezat simțul său istoric, îndreptat către o cauzalitate riguros psihologică, dacă, gata să facă concesii, admite minunea ca fiind accesibilă minții de copil (dar vede încă un fenomen cu totul străin sieși), sau dacă, cu acest prilej, resimte alte sentimente. Acesta va fi etalonul care îi va îngădui să stabilească în ce măsură este capabil să înțeleagă mitul, chintesența universului, care, fiind un rezumat al aparenței, nu se poate lipsi de minuni. Eu cred însă că, după un examen sevef, fiecare dintre noi va constata că este atât de corodat de spiritul critic-istoric al culturii noastre, încît străvechea realitate a mitului i se va părea plauzibilă numai prin intermediul Științei și al abstracției. Fără mit însă, orice cultura își pierde vitalitatea sănătoasă și creatoare. Numai un orizont împrejmuț de mituri făurește unitatea unui curent de cultură. Toate

puterile
fanteziei și ale visului apolinic sînt salvate doar de către mit din rătăcirea lor anarhică. Menirea imaginilor mitice este de a fi paznicii demonici și invizibili înzestrați cu ubicuitate, sub oblăduirea cărora sufletele tinere se dezvoltă și sub semnul cărora omul își tălmăcește viața și luptele. Chiar statul nu cunoaște legi nescrise mai puternice decît cele ale temeliei mitice care garantează legăturile cu religia, ca și geneza sa din mit.

Drept termen de comparație, să considerăm acum omul străin de mituri, educația, moravurile, dreptul, statul, pe bază abstractă. Să ne închipuim rătăcirea fanteziei artistice, neținută în frîu de nici o lege, de nici un mit familiar ei; să ne închipuim o cultură lipsită de puternice și sfinte rădăcini străvechi, osîndită să asimileze anevoios cîte ceva din toate culturile; iată imaginea ce o prezintă ziua de azi, oa rezultat al socratismului distrugător de mituri! Și iată-l pe omul lipsit de mituri, veșnic înfometat, înconjurat de toate culturile apuse, scormonind pămîntul în căutare de rădăcini, de-ar fi să le găsească și în cele mai îndepărtate ținuturi! Care este semnificația arzătoare și nestinsei însetări de istorie ce o are cultura noastră, a nevoii de a culege și de a asimila nemăsurate alte culturi, a devastatoarei pofti de a cunoaște, dacă nu dispariția mitului, lipsa unei patrii mitice și a unui pîntec matern mitic? Procedeele înfrigurate și atât de suspecte ale acestei culturi sînt oare altceva deoît gestul avid și brutal, dictat de o foame cruntă? Cine ar mai vrea să adauge ceva unei culturi care nu poate fi săturată, oricît ar înghiți, și care preface hrana cea mai bogată și mai sănătoasă în «istorie și critică»?

Ar trebui să ne cuprindă jalea dacă firea germanilor ar fi tot atât de strîns împletită, ba chiar identificată, cu cultura, așa cum stau lucrurile, spre spaima noastră, într-o țară civilizată ca Franța. Ceea ce a fost multă vreme privilegiul glorios al Franței și cauza extraordinarului său prestigiu, adică tocmai acea identitate a poporului și a culturii, ne îngăduie să ne bucurăm de faptul că problematica noastră cultură nu s-a infiltrat

încă în miezul nobil al poporului nostru. Toate nădejtile se îndreaptă nostalgic către un punct ce se arată în depărtare: sub spasmele convulsive ale vieții culturale și ale pofti de cultură, știm _ că zace o străveche și minunată putere lăuntrică, strălucind de sănătate care, ce e drept, nu izbucnește decît în clipe supreme și apoi se cufundă în visul unei viitoare treziri. Protestantismul german s-a ivit din acest abis; în coralul său a răsunat pentru prima oară melodia muzicii germane a viitorului. Coralul lui Luther a sunat tot atât de profund, tot atât de voios și de însuflețit, cu aceeași bogăție de blîndețe și gingășie, ca și primul cînt ademenitor dionisiac, izvorît din^ tufișurile stufoase, la venirea primăverii.

întrecându-se cu el, îi răspunde cortegiul, totodată recules și voips, al exaltaților dionisiaci, cărora le datorăm muaica germană — și cărora le vom datora *renașterea mitului german!*

Știu că acum trebuie să duc prietenul ce m-a urmat cu simpatie pe culmi îndepărtate, prielnice meditațiilor singuratic; acolo nu va întâlni decât puțini tovarăși; îl încurajez, amintindu-i că se cuvine să ne conducem cu _sfințenie după strălucitele noastre calăuze^{gfecih}) Spre purificarea cunoașterii noastre estetice, ară împrumutat de la ei ■cele două zeități ce stăpînesc fiecare un imperiu artistic bine delimitat, ale căror puncte de contact și a căror colaborare am reușit să le presimțim datorită tragediei grecești. Dispariția tragediei grecești trebuie să nu' pară pricinuită de o stranie scindare a celor două tendințe artistice primordiale; acestui proces i s-au adăugat o prefacere și •o degenerare a caracterului popular elin, care ne îndeamnă să medităm asupra necesității strînselor legături ce unesc în temelile lor arta și poporul, mitul și moravurile, tragedia și statul. Dispariția tragediei a fost totodată și cea a mitului T" Ptnă atunci, grecii fuseseră constrînși să raporteze la miturile lor tot ce li se întîmpla. Mai mult, numai astfel puteau înțelege cele întîmplăte; așadar actualitatea imediată le apărea *sub specie aeterni* și, într-un anumit sens, atemporală. Dar în torentul atemporalului se cufundau atît statul cît și arta, pentru a-și găsi pacea departe de povara și de aviditatea clipei trecătoare. Un popor — ca și, dealtfel, un individ — are valoare numai în măsura în care e capabil să imprime pecetea veșniciei pe tot ceea ce i se întîmplă; căci astfel este oarecum smuls secolului, alienat acestei lumi, și își manifestă convingerea intimă și înconștientă despre relativitatea timpului și semnificația reală, adică metafizică, a vieții. Contrariul se întîmplă atunci cînd un popor începe să ia conștiință de sine istoricește și să distrugă bastioanele mitului ce-l înconjoară. Acest proces atrage, de obicei, după sine o hotărîită secularizare, o ruptură cu metafizica înconștientă a existenței lui anterioare, cu toate consecințele ei etice. Arta greacă, și îndeosebi tragedia greacă, a întîrziat pieirea mitului; trebuiau distruse și ele pentru ca poporul, rupt de solul natal, să trăiască în barbaria gîndului, a moravurilor și a faptelor. Și azi încă acea pornire metafizică se străduiește să-și făurească o formă (fie și edulcorată) a transfigurației, prin socratismul științei! ce tinde către viață; dar, pe treptele inferioare această pornire n-a dus decît la o căutare febrilă care, pînă la urmă, a degenerat într-un pandemoniu de mituri și de superstiții adunate de pretutindeni. Înconjurat de ele, elinul era încă pradă nesațului inimii, pînă a izbutit, mulțumită voioșiei și superficialității grecești, să mascheze batjocoritor, ca „greaculus", acea febrilitate, sau să^ caute uitare în vreo grosolană superstiție orientală. Noi ne-am apropiat în chipul cel mai remarcabil de această stare de lucruri, în urma redescoperirii antichității alexandrino-romane din veacul' al XV-lea, după un interludiu lung și grea de descris. Pe culmi, același dor exacerbat de a cunoaște, aceeași aviditate de a descoperi, aceeași monstruoasă secularizare — iar alături, apatrizi rătăcitori, mulțimi lacome și nepoftite asaltînd mese străine, zeificarea superficială a prezentului., sau, dimpotrivă, dezgustul profund pentru același prezent, toate *sub specie saeculi*, sub semnul zilei, de azi. Aceleași simptome ne îngăduie sa diagnosticăm aceeași lipsă în inima acestei culturi: distrugerea mitului. Pare aproape imposibilă grefarea reușită a unui mit străin fără a vătămă pentru totdeauna un pom care, uneori, poate fi destul de puternic ca, printr-o luptă cruntă, să elimine corpul străin, dar care, de obicei, piere, răpus de o proliferare anarhică.

Avem o părere destul de bună despre puritatea și vigoarea caracterului german, pentru a ne încumeta să credem că el respinge elementele străine grefate cu forța, și că spiritul german se va regăsi pe sine. Mulți vor socoti, desigur, că lupta ar trebui să înceapă cu eliminarea factorului romanic, îndemnul l-ar primi (și calea i-ar fi trasată) de vitejia victorioasă și de gloria sîngeroasă ale ultimului război. O constrîngere lăuntrică i-ar da îmboldul să se întreacă cu măreții săi înaintași, cum au fost Luther și toți marii noștri artiști și poeți. Dar cum să creadă că ar putea duce asemenea lupte fără zeii săi lari, fără patria sa mitică, fără o «reîntoarcere» la tot ce este german! Iar dacă germanii, șovăind, ar căuta un conducător care să-i readucă în patria demult pierdută, ale cărei miresme și cînturi abia și le mai amintesc, să asculte dulcea și ademenitoare chemare a păsării dionisiace ce se leagănă pe o ramură deasupra lor, vrînd să le arate drumul.

24.

Printre efectele artistice originale ale tragediei muzicale a trebuit să subliniem o *iluzie* apolinica ^menită să ne salveze de identificarea nemijlocită cu muzica dionisiacă. Totodată, emoția noastră, _trezită de muzică, se proiectează și asupra unei regiuni apolinice și a unei lumi-tampon vizibile, inserate între noi și muzică. Am observat cu acest prilej că, datorita acestei proiectări, acea lume-tampon a acțiunii scenice (adică drama) a.°Y"îj în chip intuitiv, mai vizibilă și mai inteligibilă decît în

oricare artă apolinică. Când acțiunea scenică este înaripată și înălțată de spiritul muzicii, trebuie să recunoaștem potențarea supremă a forței ei, iar în înfrățirea lui Apollo și a lui Dionysos, floarea artei apolinice cât și a celei dionisiace.

Este drept că imaginea apolinică, luminată lăuntric de muzică, nu atinge anumite efecte ale unor specii inferioare ale artei apolinice. Ceea ce pot realiza eposul și aparența însuflețită, adică să-l cufunde pe spectator în desfășările senine ale lumii | individuației, nu poate realiza drama muzicală, în pofida unei clarități și spiritualități mai înalte. Am asistat la dramă, și privirea noastră încordată pătrundea în învâlmășeala lăuntrică a motivelor și, totuși, ni se părea că ne trece prin fața ochilor doar un șir de simboluri al căror înțeles adânc parcă îl ghiceam, și pe care am fi vrut să le dam la o parte ca pe o perdea, spre a contempla în dosul lor imaginea primordială. Nu ne mulțumea nici cea mai desăvârșită claritate a imaginii, căci aceasta părea nu numai să dezvăluie, ci și să învăluie ceva. În clipa când ne așteptam la o revelație simbolică, la sfîșierea vălului, la dezvăluirea tainicului fundal, privirea ne era ațintită ca prin vrajă tocmai asupra acestei viziuni atât de luminoase, care împiedica ochii să pătrundă mai adânc.

Cine n-a făcut această experiență, cine nu a trebuit, în același timp, să contemple și să tindă spre depășirea contemplării, își va imagina cu greu cât de precis și de clar aceste doua procese sînt paralele, fiind și percepute ca atare în contemplarea | mitului tragic. Adevăratul spectator-estet îmi va confirma faptul că, dintre toate efectele specifice / tragediei, acest paralelism este cel mai caracteristic. ! Dacă transpunem fenomenul prezentat de spectrul-estet într-un proces analog din sufletul artistului tragic, vom pricepe geneza *mitului tragic*. ' Cu sfera de artă apolinică el are în comun plămîntul, ceea ce i-o dă contemplarea aparențelor, și totodată neagă această plăcere, resimțind o și mai intensă mulțumire în fața nimicirii lumii aparențelor. Cuprinsul mitului tragic este, înainte de toate, o întâmplare înțîlcită și gloriificarea eroului. Numai o plăcere intensă poate explica faptul că un popor în plină tinerețe și vigoare a fost

zugrăvit de preferință, sub aspecte atât de felurite, chinurile eroului, jertfele cele mai dureroase, antagonismul cel mai cumplit al motivelor, pe scurt: exemplificarea înțelepciunii lui Silen sau, în termeni de estetică, tot ce este urît și dizarmonic.

Faptul că viața reală este într-adevăr atât de tragică nu explică întru nimic ivirea unui gen de artă, căci arta nu este o simplă imitație a naturii, ci ea adaugă un factor metafizic naturii pentru a o depăși. În măsura în care ține de artă, mitul tragic ascultă deplin de aceste tendințe către transfigurarea metafizică a artei în general. Ce transfigurează el, însă, dacă prezintă lumea aparențelor sub aspectul eroului chinuit? Nicidecum «realitatea» acestei lumi a aparențelor, căci el ne spune tocmai «Ia priviți! Priviți bine! Aceasta vă este viața! Acesta este arătătorul ceasului existenței voastre!».

Aceasta ar fi oare viața pe care o zugrăvește mitul pentru a o transfigura sub ochii noștri? Iar de nu, în ce constă plăcerea estetică cu care privim perindarea acelor imagini? Eu vorbesc de plăcere estetică și știu prea bine că această mulțime de imagini provoacă deasemeni o satisfacție morală ce se poate manifesta sub forma milei sau a triumfului eticii. Cine ar vrea însă să deducă efectele tragicului numai din acele izvoare morale (așa cum, din păcate, s-a procedat multă vreme în estetica noastră) nu crează cumva că a adus vreun folos artei, căci arta cere în domeniul ei, înainte de toate, puritate. Pentru a explica mitul tragic, prima exigență este tocmai de a căuta plăcerea specifică ce o dă în sfera pur estetică, fără a aluneca în domeniul milei, al spaimei, sau al sublimului moral. Cum pot provoca plăcere estetică urîtul și dizarmonicul, ce alcătuiesc cuprinsul mitului tragic? Aci este necesar să ne înălțăm cutezător spre o metafizică a artei. Repet formula: existența și lumea nu par justificate decât ca fenomen estetic; în acest sens, îi revine tocmai mitului tragic sarcina de a ne convinge că însuși urîtul și dizarmonicul

sînt un joc de artă pe care voința, în veșnica plenitudine a plăcerii, îl joacă cu sine. Acest fenomen primordial, atât de obscur, îl putem înțelege în chip direct numai mulțumită sensului extraordinar al *disonanței muzicale*; de altfel, în general, muzica, confruntată cu lumea reală, poate singură să ne explice ce se cuvine să înțelegem prin formula: lumea este justificată ca fenomen estetic. Plăcerea pricinuită de mitul tragic are aceeași patrie ca și senzația votivă provocată de disonanță în muzică. Totgiu plăcerea primordială ce ne-o dă chiar prin durere, este pînă la urmă din care Sj- au născut atât muzica cât și mitul tragic.

Făcînd apel la disonanța muzicală, cred că am ușurat simțitor dificila problemă a efectelor tragice.

Acum sîntem în măsură să pricepem ce înseamnă, în fața spectacolului oferit de tragedie, să fim contemplativi și, totodată, să tindem către o depășire a celor văzute. La fel putem caracteriza folosirea

artistică a disonanței: dorim să ascultăm și, totodată, tindem către o depășire a celor auzite. Dorul de infinit, dorul nostalgic ce însoțesc plăcerea supremă pricinuită de realitatea percepută lămurit ne arată că, în ambele cazuri, este vorba de un fenomen dionisiac. Acesta ne dezvăluie mereu jocul prin care lumea individuală se clădește neconținut pentru a se prăbuși din nou. Recunoaștem aci exuberanța unei voluptăți primordiale ce ne amintește comparația lui Heraclit cel Obscur prin care el asemuiește forța făuritoare a lumii cu un copil ce, jucându-se, așează pietre ici și colo și face grămezi de nisip pe care le risipește iar.

Pentru a aprecia corect aptitudinea dionisiacă a unui popor, trebuie să avem în vedere nu numai muzica lui, ci în chip tot atât de necesar, mitul, său tragic, în care vedem a doua mărturie a acestei aptitudini. Strânsa înrudire dintre muzică și mit ne îngăduie decît să presupunem că degenera^{re} și perversitatea mitului aduc după sine decăderea muzicii. Dealtfel, edulcorarea mitului arată o scădere a forței dionisiace. Dar o privire arun-

cata asupra firii germanului nu ne lasă nici o îndoială în amîndouă privințele: în operă, ca și în caracterul abstract al existenței noastre lipsite de mit, într-o artă degenerată pînă a nu mai fi decît un amuzament, ca și într-o viață condusă de concepte, ni se dezvăluie natura neartistică a optimismului socratic ce, totodată, roade viața. Spre mîngîierea noastră însă, existau simptome că, totuși, spiritul german era neatins și se bucura de o sănătate perfectă, de putere dionisiacă și de profunzime, asemeni unui cavaler cufundat în somn, care se odihnește și visează într-un abis inaccesibil. Cîntarea dionisiacă se înalță din abis pentru a ne face să înțelegem că acest cavaler german mai visează și azi străvechiul său mit dionisiac, în viziuni pline de o gravă beatitudine. Nimeni să nu creadă că spiritul german și-a pierdut pe veci patria mitică, dacă mai este în stare să priceapă atât de clar vocile păsărilor ce-i povestesc despre acea patrie. Într-o zi, se va deștepta, în prospețimea dimineții, din somnul lui secular. Atunci el va ucide balauri, va nimici gnomi perfizi și o va trezi pe Brunhilda, și însăși lancea lui Wotan nu-i va putea stăvili înaintarea!

Prietenilor, voi care credeți în muzica dionisiacă, știți și ce înseamnă tragedia pentru noi. În ea găsim mitul tragic renăscut din muzică. În mit vă puteți pune toate nădejtile, uitînd de tot ce a fost mai dureros! Dar pentru noi toți, durerea cea mai cumplită este lunga umilință în care a trăit spiritul german, înstrăinat de vatră și de patrie, m slujba unor gnomi perfizi. Voi înțelegeți acest cuvînt, după cum veți înțelege la sfîrșit și speranțele mele.

25.

P^uzica și mitul tragic __exp_rimă, în egală ^măsură, aptitudinile dionisiace aîeunui popor și sînt inseparabile. Amîndoi LjB Ltj3^1 cih^^ parabile. Amîndoi LjB Ltj3^1 cih^^

menuPal arfei ce se întinde dincolo de apolinic.

Amîndoi transfigurează un ținut în ale cărui acorduri voluptuoase disonanța, ca și cumplita imagine a lumii, răsună încîntător. Any_ndoi se joacă cu ghimpul suferinței, încrezîndu-se în farmecele lor atotputernice. Amîndoi justifică prin acest joc pînă și existența «lumii răului». În comparație cu apolinic, dionisiacul se înfățișează ca ~~~fofȚa artisticir veșnică și inițială caie da ~vJ3\$ a "întregii lurru a ffgajeffelur: "în miezul acesteia, devine necesară" noua ^tfănsfigurare, pentru a menține vie lumea însuflețită a individuației. Dacă ne-am putea închipui disonanța întruchipată în om — căci omul nu e nimic altceva — acestei disonanțe i-ar trebui, pentru a putea trăi, o iluzie radioasă care să-i învâluie firea într-un zăbranic de frumusețe. Aceasta este adevărata intenție estetică a lui Apollo, în al cărui nume reunim nenumitele iluzii ale aparențelor frumosului, care fac, în orice clipă, existența demnă de a fi trăită și care ne îndeamnă să trăim clipa ce vine.

Din acest fundament al oricărei existențe, din temelia dionisiacă a lumii, nu trebuie să-i devină conștient omului decît atît cît poate fi învins de puterea transfiguratoare apolinică. Astfel, aceste două tendințe artistice sînt silite să-și desfășoare puterile într-un echilibru riguros, conform legii! veșnicei dreptăți. Acolo unde puterile dionisiace se dezlănțuie cu o violență la care sîntem azi martori, acolo Apollo trebuie să și fi coborît la noi, învâluit într-un nor. Efectele lui de artă cele mai somptuoase le vor contempla generațiile viitoare.

Dar necesitatea acelor opere ar simți-o oricine, în chipul cel mai sigur, prin intuiție, dacă — fie și numai în vis — s-ar transpune în vechea Eladă. Ar rătăci printre înalte coloane ionice, ar zări un orizont conturat de linii pure și nobile; în jurul său ar contempla răsfrîngeri marmoreene ale chipului său transfigurat, s-ar afla printre oameni pășind solemn cu mișcări armonioase; i-^ar auzi grăind într-o limbă melodioasă și bine ritmată. În fața acestui neîntrerupt belșug de frumusețe, și-ar

înălța mâinile către Apollo, exclamînd: «Prea fericit popor al Eladei! Cît de puternic este desigur Dionysos în inimile voastre, dacă zeul din Delos socotește că nu e nevoie de astfel de vrăji spre a vă tămădui de nebunia voastră ditirambică!» Dar un atenian bătrîn, privindu-l cu ochii sublimi ai lui Eschyl, ar fi în drept să-i răspundă: «Aduăg însă și acestea, străin ciudat: cît de mult a trebuit să sufere acest popor pentru a atinge un asemenea grad de frumusețe! Acum însoțește-mă dar la tragedie, și adu, împreună cu mine, jertfe în templul ambelor zeități!»

Traducere de ION DOBROGEANU-GHEREA

și ION HERDAN

IV

ERWIN ROHDE - ERUDITUL VIZIONAR SAU FORJA EURISTICĂ A UNEI PRIETENII

Remarca, sub semnul căreia începem succinta noastră Încercare de prezentare a personalității lui Rohde și a semnificației operei sale pentru receptarea universului grec, deși vizează aparent un aspect exterior, colateral operei sale, ne permite iluminarea unuia din resorturile ei interne fundamentale. Pentru că prietenia strînsă ce l-a legat de Nietzsche a fost în mare parte răspunzătoare de modul în care Rohde a înțeles și explicat spiritualitatea universului elin. Atît formația sa științifică, cît și răspunsurile pe care le-a dat problemelor de filologie clasică se plasează integral sub semnul acestei prietenii, cimentate și mai mult cu ocazia intervenției sale energice în disputa Nietzsche-Wilamowitz, spre a combate atacurile la adresa *Kahterl tragediei*. Această prietenie — izvor al unei atitudini teoretice comune — constituie dealtfel unul din motivele prezenței sale în antologia de față. Dacă Winckelmann și Lessing — în pofida divergențelor dintre ei privind interpretarea *estetică* a artei eline — reprezintă o unitate distinctă și omogenă în interpretarea universului grec, Nietzsche și Rohde pun bazele unei noi receptări a acestui univers contestînd, la distanță de un secol, viziunea optimistă, luminoasă, a predecesorilor lor. Influența pesimismului schopenhauerian, iar în cazul lui Rohde, și cea a vitalismului lui Taylor și Spencer, le focalizează interesul mai cu seamă asupra aspectelor interioare, complexe, ale spiritualității grecești, ale cărei curente subterane li se dezvăluie mult mai puțin calme și luminoase, de unde și mutarea accentului pe tragedie și literatură, capabile să redea o expresie plenară a acestui univers.

2¹

Erwin Rohde este o personalitate puțin cunoscută la noi, în afara cercurilor de strictă specialitate, iar paginile care urmează reprezintă prima versiune românească a unor fragmente din opera sa. Socotim, de aceea, util ca înaintea discutării fragmentelor pe care le reproducem să prezentăm cititorilor o scurtă schiță biobibliografică orientativă a glînditorului german.

Sa născut la Hamburg, la 5 octombrie 1845. După cum remarca O. Crusius, prietenul și biograful său¹ «istoria exterioară a vieții lui Rohde poate fi rezumată în două cuvinte: studenție și profesorat». într-adevăr, după studii medii strălucite în orașul natal, urmează cursurile de filologie și filosofie clasică la Universitatea din Bonn, avîndu-i ca profesori pe J. O. Welcker și Fr. W. Ritschl. Ultimul, pe care l-a urmat curînd după aceea la Leipzig și care a fost un timp și profesorul lui Nietzsche, avea să înlăunească puternic formația spirituală a eminențelor săi elevi. În perioada petrecută la Leipzig, Rohde se inițiază în cercetările, cu totul noi pe atunci, ale lui Oscar Peschel asupra folclorului și etnografiei, sesizînd importanța lor pentru studiul istoriei religiilor. În 1867-11 aflăm student la Kiel, unde audiază cu mare entuziasm cursurile tînămlui, pe atunci, profesor Otto Rhlbeck, luîndu-și apoi doctoratul în filosofie, eveniment cu care se încheie prima etapă a vieții sale.

După două călătorii în Italia, în cursul cărora vizitează principalele orașe ale peninsulei și ale Siciliei, luînd notă de descoperirile arheologice ce dezvăluiau noi fețe ale vechii civilizații greco-romane, își începe cariera profesorală ca docent la Universitatea din Kiel, unde va funcționa pînă în 1872. Este perioada în care se va angaja în polemică împotriva lui Wilamowitz — Moellendorff, luînd apărarea lui Nietzsche, în scurtul eseu *Allterphilologie. Sendschreiben eines Philologen an R. Wagner* (1872) (*Filologie antică. Scrisoarea unui filolog către li. Wagner*). între anii 1872—1876 definitivează prima sa lucrare importantă care îl va consacra definitiv drept un eminent filolog, erudit și subtil interpret al literaturii clasice grecești: *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (1876) (*Romanul grec și precursorii săi*). în continuare va preda pentru diferite perioade filologia clasică la universitățile din Jena, Tiibingen (1878-1886),

299

¹ O. Crusius, *Erwin Rohde*, 1902.

Leipzig, și începînd din 1886 la Heidelberg, perioadă în care va redacta forma finală a operei sale capitale *Psyche* (1890-1896). Moare subit în vîrstă de numai 52 ani, la 11 ianuarie 1898. O viață a cărei traiectorie lineară, calmă, urcînd uniform spre confirmări și împliniri firești, previzibile, se deosebește izbitor de aceea atît de tragic zbuciumată, perpetuu frîntă de deznădejdi și incertitudini, a marelui său prieten.

Rohde nu a scris multe cărți, dar cele două lucrări fundamentale prin care și-a înscris definitiv numele în istoria culturii europene sînt rodul tenacității, exactității și rigorii științifice a *profesorului*, îngemănate cu deosebita fantezie, intuiție și talentul literar remarcabil al *vizionarului* romantic, fascinat de mirajul și profunzimea culturii ce înflorise cu milenii în urmă pe malurile Mediteranei. Este coarda pe care va vibra la unison cu Nietzsche și care a conferit cărților sale o rezonanță aparte, ferindu-le de tonul pedant și sec al exegezelor de catedră. Spre deosebire de Nietzsche însă, el nu va sacrifica niciodată rigoarea și stringența logică de dragul unui zbor total neîngrădit al inspirației poetice și expresiei metaforice. Profesorul l-a temperat totdeauna pe vizionar, fără să-l anihileze însă. De aceea *Romanul grec* și mai ales *Psyche* reprezintă, în știința despre antichitatea clasică, două din foarte rarele lucrări reunind vastitatea ariei investigate cu seriozitatea și profunzimea analizei. Asemeni altor opere monumentale ale istoriei culturii, și ne gîdim în special la *Griechische Kulturgeschichte* de Jacob Burckhardt, *Psyche* a depășit cu mult, încă de la apariție, sfera de interes a specialiștilor, cucerindu-și un loc aparte în patrimoniul celor mai de preț opere ale spiritualității germane.

În contextul prezentei antologii, care se străduiește să evidențieze ecoul culturii clasice grecești în clasicismul și romantismul german, prezența lui Rohde se justifică prin aceea că opera sa a oferit contemporanilor nu numai o imagine mai fidelă a spiritualității eline, dar și clevea din căile de acces spre înțelegerea ei. Generația lui Lessing și Winckelmann surprinsese și absolutizase formele calme, exterioare, ale artei și culturii grecești — perspectivă datorată îndeosebi descoperirilor

arheologice și analizei unor opere plastice, care urmărind echilibrul, armonia și perfecțiunea formală, permitea prea puțin sesizarea universului lăuntric al oamenilor ce le-au dat naștere. Nietzsche și Rohde, în

301

schimb, s-au apropiat de universul elin dintr-o perspectivă opusă, cea a studiilor de filologie clasică. Căluza cea purta cu peste două milenii în urmă, **reînviind** ecouri ale unei culturi atât de depărtate în timp, dar atât de apropiată sufletului lor, erau rarele texte, parțial distruse, parțial denaturate de nenumăratele transcrieri ce înfruntaseră veacurile, între ele, desigur, în primul rând epopeile homerice, apoi operele de vîrf ale literaturii antice clasice — comedia, tragedia, romanul — precum și literatura filosofică. Aceste texte, chiar fragmentare, permiteau cercetătorilor recompunerea unei imagini mult mai fidele a spiritualității grecești. Paginile lor sînt «o oglindă încă aburită de sufletul celor ce le-au scris ■ cum notează un alt îndrăgostit de Elada, Holderlin. Rîndurile scrise înregistraseră, ca un fin seismograf, toate acele zbateri, incertitudini și drame interioare pe care Winckelmann nu avea cum să le descifreze pe chipurile de o **zeiască** perfecțiune, dar și de o cumplită pustietate ale eroilor legendari sau reali, pe care dădă le immortalizase în marmură. Filologia clasică, căreia Rohde avea să-i dedice întreaga sa viață, sa constituit tocmai prin aprofundarea unor asemenea texte, îndeosebi cele ale lui Homer, considerate o adevărată biblie a literaturii greco-romane. Ceea ce *Cartea Genezei* a însemnat pentru teologi, a reprezentat **Homer** pentru filologi, care au pus toate cunoștințele despre antichitatea clasică în slujba criticii și interpretării scriitorilor antici. În acest sens, Nietzsche și Rohde au rupt limitarea tradițională a filologiei la aspectele lingvistice ale textelor, privite numai ca produse ale limbii. De aici și varietatea problemelor atinse de Rohde în lucrările sale, privind arheologia, filosofia clasică, psihologia popoarelor, sau istoria literaturii, filosofiei și religiei. Dar, ca și în cazul lui Nietzsche, semn sigur al influenței acestuia, viziunea lui Rohde asupra universului grec a fost preocupant de estetică. Tot ceea ce era grecesc, reprezenta pentru el, în primul rînd, expresia unei deosebit de împlinite existențe artistice. Iar năzuința sa era de a extinde și dezvolta filologia ca știință a unei asemenea existențe. De aceea o lucrare ca *Romanul grec* — enumerată printre operele clasice ale filologiei — a putut oferi și antologiei noastre, pagini atât de relevante.

Propunîndu-și să explice, în mod istoric, nașterea și dezvoltarea romanului grec și să lumineze totodată esența sa specifică prin modul acestei devenirii, Rohde pornește de la

«minunata unitate a tuturor formelor de expresie a vieții poporului grec în perioada productivă propriu-zisă a culturii sale». El voia să ne înfățișeze astfel un profil bine conturat, o formă unitară și nu factori izolați ai acestei culturi ce a integrat în existența sa manifestarea armonioasă a tuturor capacităților umane de vîrf, sintetizate în operele de artă. De aceea analizei propriu-zise a romanului li sînt dedicate abia ultimele secțiuni ale lucrării, în primele făcîndu-se o trecere în revistă a manifestărilor literare, etnografice, istoriografice sau filosofice al căror «fiu întîrziat» este, după Rohde, romanul grec. În cursul acestei evoluții ce avea să dea naștere, în perioada de decadență a culturii eline, romanului ca *specie*, o etapă importantă a constituit-o «povestirea erotică a poezilor elini» analizată în primul capitol. Nu intenționăm să facem aici o expunere a structurii acestei vaste lucrări și nici analiza valorii ei integrale, ci dorim să explicităm numai motivele pentru care anumite pagini ale acestui capitol ne au reținut atenția precum și semnificația lor, în contextul antologiei de față. Analizînd narațiunea erotică, Rohde semnalează în primul rînd *originea* ei diferită de cea a narațiunii epice sau dramatice clasice a perioadei anterioare. Ea nu-și mai datorează nașterea fanteziei populare, reprezentărilor ei de o mare forță imaginativă a puterilor ce domină lumea și viața omului, și care au slujit tuturor poezilor și dramaturgilor perioadei clasice ca material de inspirație. În locul acelor mituri colective, aflate la originile tragediei grecești și analizate cu atîtă profunzime de Nietzsche, trec acum pe prim plan invențiile libere ale fanteziei *individuale* neîngrădite. Aceste narațiuni nu mai povestesc, precum poemele mitologice din trecut, despre faptele și suferințele, călătoriile și luptele unor minunați eroi legendari. Materia esențială a acestor povestiri, cărora întreaga forță de invenție a unei fantezii neliniștite li slujește doar ca ornamentație, este *dragostea*, o dragoste de o exaltare și extensiune a sentimentului aproape modernă, cum observă Rohde. Primul izvor al romanului grec care «nu este în esență nimic altceva decît nararea unei povești de dragoste» trebuie căutat deci în aceste poeme epice al căror conținut este, de asemenea, reprezentat de nararea destinului și avatarurilor unei iubiri pătimașe. În perioada elenistă apar o serie de poezi dintre cei mai talentați care dezvoltă cu spirit și

302

finețe această specie poetică deosebită a aventurilor de dragoste. Făcînd o analogie între modul în care este reprezentată dragostea în cazul acestei categorii de opere și locul pe care ea l-a ocupat în tragedia clasică și în legende mitice, Rhode va analiza în primele paragrafe ale capitolului j și cîteva din trăsăturile caracteristice poemelor tragice. Acestea sînt paginile la care ne-am oprit și noi și care ne prezintă, alături de cele selectate din *Psyche*, viziunea lui Rohde asupra tragediei grecești. Coroborată cu cea a lui Nietzsche din *Nașterea tragediei*, ea tinde, în intenția noastră, să facă sensibil un alt mod de înțelegere a universului grec, complementar, cum am mai spus, celui oferit de Lessing și Winckelmann.

Specifică pentru Rhode este urmărirea resorturilor psihice ale conflictului tragic și legarea tragediei, ca formă de expresie, de structura psihică și de paMern-urile spiritualității antichității grecești, idee evidențiată mai ales în fragmentul reprodus din *Psyche*. Cum va putea constata și cititorul, deși reprezintă un fragment restrîns dintr-o lucrare extrem de vastă, paragrafele antologate au o fericită autonomie și rotunjime, datorită specificității stilistice a lui Rohde și modului său de ași structura lucrările. După cum ne previne el însuși în prefața la *Romanul grec*, nu trebuie să citim lucrarea «ca pe o epigramă ce ne canalizează toată atenția spre final, — elementele ei componente justificîndu-se doar în perspectiva acestuia, — ci asemeni unui poem, care ni permite să receptăm în mod independent, cu o satisfacție proprie, fiecîare moment al desfășurării și expunerii», observație, în aceeași măsură valabilă și pentru *Psyche*. Nu trebuie să ne surprindă această paralelă între o lucrare științifică și o operă literară întrucît Rohde, ca și Nietzsche de altfel, s-a străduit în permanență să apropie activitatea filologică de artă. Ei și-au făcut un principiu din «stilul perfect», din măiestria literară a expunerii materialului. De aici și separația între textul destinat lecturii propriu zise și materialul științific demonstrativ, extrem de scrupulos și de vast, expus exclusiv în lungi note de subsol (din care noi n-am reprodus decît cele absolut necesare înțelegerii textului) spre a nu îngreuna și a nu rupe cursul firesc, elegant, al expunerii.

În afara filiațiilor detectate în povestirea erotică, Rohde 03 a încercat să stabilească o legătură istorică și între miturile

și credințele grecilor în zei și apariția romanului, legătură care să fie mai mult decât o relație de «anterioritate — posterioritate» întâmplătoare. Ei vedea în ceea ce a numit «disoluția modului de simțire mitică a grecilor» un fenomen istorico-cultural, legat de istoria genezei romanului, fenomen pe care îl prezintă în culori puternice, în care se poate detecta influența concepției lui Nietzsche despre caracterul decadent al epocii socrateice.

Dacă dizolvarea concepției mitice este una din premisele apariției romanului, existența mitului ca atare și adâncă sa integrare în toate formele de manifestare ale culturii și spiritualității grecești, la începuturi cât și în perioada ei clasică, este văzută de Rohde ca principală cauză existențială a tragediei. Este ideea pe care se străduiește să o dezvolte în *Psyche* — în capitolul dedicat analizei scriitorilor laici și îndeosebi autorilor tragici — fragment reprodus și de noi.

Obiectivul principal al lucrării *Psyche* nu era cercetarea originilor și evoluției tragediei, ci o analiză istorică a religiei și spiritualității grecești, cu accent deosebit pe cultul sufletului (cultul morților) și pe formele credinței lor în nemurire. Blîmbrățișează astfel toată perioada care cuprinde timpurile prehomerică pînă la ultimele prelungiri ale lumii elenistice. Sînt analizate succesiv «misterele din Eleusis», cultul dionisiac, orfismul, precum și toate speculațiile existente asupra lor în cercetările teoretice anterioare. Rohde ajunge la concluzia că Platon este cel care a pregătit disoluția sentimentului pur elin în doctrinele stoică, epicurică și în multiplele religii orientale.

În excursul său analitic Rohde a lovit de dificultatea principală a faptului că, spre deosebire de cercetarea artei grecești, din care au ajuns pînă la noi numeroase urme autentice — descifrarea izvoarelor credinței religioase a grecilor nu se poate funda pe nici un fel de documente originale. Orice reconstituire se poate sprijini numai pe descrierea unor manifestări exterioare, a unor activități de cult — așa cum le găsim consemnate în operele filosofiei și în cele de artă ale perioadei respective. De aici și atenția acordată de Rohde — în această lucrare fără o finalitate estetică — concepțiilor religioase ale poezilor (în special a tragicilor) oglindite în opera lor, chiar dacă ele nu puteau acoperi decât parțial deficitul de informație directă. Religia unei culturi este un fenomen de psihologie populară, colectivă, și nu

304

individuală, și de aceea mărturiile unui artist sau altul nu ne permit să recunoaștem decât atitudinea pe care personalitățile individuale — în deplină libertate a opiniilor — o aveau în raport cu religia strămoșilor. Această atitudine diferită o va pune Rohde în evidență în paragraful în care expune originea și evoluția tragediei atice din veacul al V-lea î.e.n. Ceea ce va sublinia el cu acest prilej, este în primul rînd acest mod de *absorbție diferită* a mitului în structura conflictului tragic, de la subordonarea aproape pasivă față de vechile tradiții și mituri, la Eschyl, pînă la amendarea și contestarea lor parțială — în spiritul unui nou tip de umanism, pe cale de a se naște —, la Euripide. Un ecou deosebit a avut-o ideea lui Rohde — expusă în acest context — privind posibila dependență a tragediei de misterele de la Eleusis. Ea l-a influențat pe unul din principalii cercetători ai originilor tragediei — *Gilbert Murray* — în lucrarea sa *Aeschylus, the Creator of Tragedy* (Oxford, 1940).

În paginile despre tragici, pe care le reproducem din *Psyche*, substanța conflictului tragic este căutată în permanenta tensiune dintre libertate și necesitate, dintre destinul implacabil și voința individuală. Dacă, sub acest aspect, paginile respective pot prezenta interes mai ales pentru teoria literaturii, lectura lor, ca și a fragmentelor din *Romanul grec* ne facilitează pătrunderea, la distanță de milenii, în atmosfera spirituală caracterizată de credințele, superstițiile și afectele ce constituie mediul amniotic din care aveau să țîșnească cu exuberanță dionisiacă, dar și cu apolinică seninătate, acele creații de vîrf ale geniului uman «în fața cărora milenii îngenuchează neputincioase» (Schiller). Descoperindu-le, prea mulți vor fi fost aceia care, vrăjiți și fericiți în fața unei atari frumuseți și perfecțiuni, într-un intens extaz supraindividual, au poruncit clipei să «rămînă», pentru ca vremea sași oprească, la picioarele acestor coloane și acestor statui, cursul imperturbabil. Cei care, furați de imaginație, vor păși printre portalurile albe, nu vor fi desigur surprinși dacă, așezîndu-se pe treptele unui amfiteatru, vegheat de ochiul imens și treaz al Mediteranei, vor vedea apărînd, desprînși parcă din coloanele mute, eroii tragici ai Greciei. Au gesturi bizare, de un ritm și o semnificație străină nouă, iar în spusele lor se resfrîng întîmplări ciudate și stranii destine. Îi simțim însă apropiați și-i putem înțelege, o înțelegere ce na fost spontană și care se datorează unui lung șir de interpretări și descifrări, pe cît de migăloase pe atît de inspirate, ale acestui univers. Paginile datorate lui Rohde, reproduse aici, se numără printre cele mai reprezentative și mai utile nouă.

VICTOR ERNEST MAȘEK

ERWIN ROHDE

PSYCHE (fragmente)

ROMANUL GREC (fragmente)

PSYCHE

Tragedia atică din veacul al V-lea era menită să se transforme într-o operă de artă cu conținut psihologic, chiar și fără vrerea poezilor. Adevăratul loc al acțiunii nu putea fi decât universul lăuntric al personajelor.

Poetul dramatic se încumeta să facă ceva nemaiauzit pînă atunci. Personajele și întîmplările străvechilor legende și basme, care nu li se revelaseră cititorilor și ascultătorilor decât ca nălu-luciri efemere ale unei imaginații limitate, apar deodată în carne și oase în fața spectatorilor. Ceea ce înainte i se dezvăluia fanteziei ca o imagine de vis, făurită de ea însăși, se întruchipează deodată într-o formă vie, percepută de simțuri, și scapă puterii de închipuire a spectatorului, căci este neschimbat și independent de dînsul. În forma sa vie și palpabilă, mitul apare într-o lumină nouă. Caracterul său evenimential își pierde din interes pus față în față cu cei ce întruchipează evenimentul pe care-l vedem și ale cărui semnificație și pondere depășesc cu mult simpla acțiune. Această acțiune, care se descarcă în puținele momente cu adevărat epice, ocupă un loc cît se poate de modest în extinderea spațial-temporală a vechii legende devenită dramă. Desfășurării temporale i se substituie tiradele și replicile

protagonistului și ale celorlalte personaje ale operei. Motivele acțiunii care, înainte de a se desfășura, sînt expuse și combătute pe rînd în dialog, capătă o însemnătate mult mai mare decît catastrofa spre

308

care duc și care se săvîrșește prin patimi și chinuri mortale. Pe măsura ce se dezvoltă meșteșugul artistic, mintea noastră încearcă să cuprindă trasaturile ferme ale caracterului pe care anume motive l-au putut împinge, în unele cazuri, la o anumită faptă. Materializarea totală a mitului duce astfel la cea mai subtilă spiritualizare. Mintea și privirea spectatorului se îndreaptă mai puțin spre acțiunea exterioară (prea bine cunoscută prin legende și tradiții, aceasta nu **trezește** încordare) cît spre miezul faptelor și patimilor protagonistului.

Aici poetul întîmpină cea mai mare dificultate. Acțiunea dramei îi este propusă de vechile legende (și, în cazuri foarte rare, de istorie), fără ca el să-i poată adăuga ceva. Opera lui constă în a însuflă personaje, în a motiva și justifica acțiunea, iar aceste motive, această justificare, el trebuie să le găsească în sinea sa. Chiar de-ar putea, nu i-ar fi îngăduit să împrumute sensurile ascunse ale acțiunii de la mentalitățile sau reprezentările epocilor străvechi care au făurit mitul, căci spectatorii nu le-ar înțelege, iar opera s-ar naște moartă. Această acțiune, izvorîtă din cerințele moravurilor și moralei unor timpuri apuse demult, cum va reuși el să o deducă, justificînd-o, prin mentalitatea și sensibilitatea epocii sale? Dacă nu se mulțumește să povestească o întîmplare, rămînînd pe planul anecdotic, va putea oare să creeze un contrast ireductibil între acțiunea (fixată de mit dintotdeauna) și eroul-făptaș, înzestrat cu sentimentele unui contemporan al său? Astfel se va naște un conflict tragic extrem de dureros și de o rară subtilitate. Această discrepanță între mentalitate și acțiune, care-i opune pe poet ca și pe erou (ca pe un alt Hamlet) conținutului faptic al mitului, nu poate deveni lege. Poetul trebuie să-și asimileze pe cît îi este cu putință spiritul care a plămuit acele legende crunte și sumbre; totodată i se cere să rămîna credincios vremii sale. Lăsînd să subziste sensul primitiv al în-tîmplării mitice și îmbinîndu-l cu spiritul unei ³⁰⁹ epoci mai moderne, trebuie, departe de a-l spui-

bera, să-l adîncească. Datoria sa constă în a echilibra mentalitățile a două epoci diferite.

Acest echilibru îl stabilește cel mai lesne Eschyl. Crescut în Atena înaintea războaielor medice, el este încă înrădăcinat în tradițiile străvechi, pe care, sub îmboldul simțămîntului și al gîndirii sale, le înalță, întregindu-le; arta sa îi cere să confirme stăruitor legea morală, pe care o împrumută, deplin conștient, de la universul mitic, spre a face din ea miezul operelor sale. Gîndul său se îndreaptă fără răgaz către acțiunea și semnificația ei etică, ba chiar religioasă; lumina aruncată asupra caracterelor izvorăște numai din acest focar, căci poetul nu vrea ca personajele să capete o autonomie capabilă să distrugă interesul spectatorilor de la acțiunea în care sînt cufundați eroii. Autorul însuși ne acordă dreptul de a ne sustrage, din cînd în cînd, reprezentării împrejurărilor particulare, pentru a medita asupra ideilor generale, pe care le-am putea numi etica și teologia lui Eschyl.

De cele mai multe ori, scheletul etico-teologic este desenat cu trăsături apăsate sub eflorescența desfășurării poetice. Eschyl îmbină elemente tradiționale fundamentale cu invenții proprii. Legende, pe care le dramatizează de preferință sub forma trilogiei — forma, dealtfel, cea mai indicată pentru subiectul tratat — îi oferă povestea blestemului și a nenorocirilor ce se abat asupra mai multor generații (tată, fiu, nepot) ale aceluiași neam. În tradiție, poetul găsește și credința în înlănțuirea destinului umane. În Atica era înrădăcinată credința că fărădelegile strămoșilor erau ispășite de urmași încă pe pămînt. Iar Eschyl are convingerea fermă că pîna și fiul și nepotul criminalului sînt pedepsiți pentru vina acestuia. Suferința este pedeapsa¹; Oedip și fiul lui nu ar fi loviți, dacă Laios ar fi singurul vinovat, dacă nu ar fi săvîrșit păcate ei înșiși.

¹ Ideea că omul nu suferă fără a fi vinovat este expusă în *Agamemnon*.

310

Dar nu depinde de ei dacă sînt sau nu vinovați; ei ^{nu} Pot ocoli crima. Întrebarea cum poate un act criminal să fie totodată ineluctabil, impus făptașului de o putere superioară, și, aparent, comis cu deplină voință, deci supus răspunderii și pedepsei, i se pune poetului cu amenințătoarea ei gravitate. Ea i se ivește din negura mitului: omul cu o cultură și o viață spirituală evoluată, care simte că poartă răspunderea morală a fiecărei hotărîri, este oare liber sau legat? Poetul încearcă să iasă din dilemă, admițînd că nu numai crima, ci și hotărîrea conștientă de a o comite au un caracter de necesitate cînd este vorba de cel pe care apasă vechea nelegiuire a strămoșilor. Acest caracter conștient — deși ineluctabil — părea că dovedește vina și răspunderea făptașului. Norii nenorocirii, care s-au strîns prin vina strămoșului, întuneca și sufletele urmașilor. Nu din temperamentul sau mintea

omului se naște dorința de nelegiuire. Eteocle, întruchiparea a tot ce este nobil, curat și hotărît, cel care, cu o bărbăție plină de chibzuință, este pavăza familiei sale, cade jertfă amenințătorului destin în clipa cea grozavă; mintea i se întunecă, el se lasă pradă soartei și ia hotărîrea înspăimîntătoare. El este dus de «păcatul ce se trage din strămoși». Numai astfel poate fi ispășită în întregime crima străbunului; urmașii sînt solidari cu el la nelegiuirea acestuia; din pricina sa cade vina și asupra lor, și ei își primesc pedeapsa crimei lui și a lor. însuși Zeul, sau un sol al răzbunării trimis de el, îl împinge spre rău pe cel blestemat să ducă povara unor instincte criminale ereditare; dar nu, după cum credea poporul dintotdeauna, dintr-o sete personală de răzbunare, din mînie sau răutate¹, a numai pentru a face dreptate, cu «dreaptă înșelăciune», pentru a duce crima pînă la capăt; astfel, pedeapsa divină avea prilejul să se exercite spre mulțumirea tuturor.

¹ în poemele homerice vedem cît de curentă era această concepție, mai tîrziu o regăsim la autori care redau, în între-gime sau parțial, credința populară; tot astfel la Theognis, Herodot, Îndeosebi la Euripide și la oratori.

Spiritul rău al dinastiei o împinge pe Clitem-nestra să planuiască asasinarea soțului ei; divinitatea însăși îi inspiră lui Oreste ideea de a-și omorî mama, și îl silește să o traducă în faptă — iată o crimă care este totodată și o datorie. Poetului îi mai este familiară străvechea concepție după care sîngele cere sînge. Dreptul ce îl au sufletele să li se aducă un cult, să fie răzbunate atunci cînd au fost victimele unei morți violente, influența exercitată de fantome asupra vieții și a destinului celor mai apropiate rude, căroră, la rîndul lor, le revine datoria de a le răzbuna; toate acestea nu-i par poetului a fi născocirile unui trecut îndepărtat, ci reprezintă în ochii lui realități în-spăimîntătoare. Drame întregi — ca, de pildă *Hoeforele* și *Eumenidele* — nu ar fi decît un simplu joc de umbre, dacă nu le-ar însufleți credința fermă în drepturile și puterea sufletelor, în realitatea eficientă a apărătoarelor demonice ale mamei ucise, Eriniile¹. Aci însă pare a se lumina cerul întunecat al înfricoșătoarei monstruoșități. Atunci cînd datoria și crima s-au amestecat inextricabil, divinitatea găsește o soluție ce nu lezează dreptatea.

Dar totul, — conflictele și deznodămîntul lor, crima și ispășirea ei datorită unei noi crime care, la rîndul ei, generează noi suferințe — totul se desfășoară pe pămînt. Aci, pe pămînt, este răzbunată orice nelegiuire. Lumea de dincolo nu este o verigă de neînlocuit în această înlănțuire de imagini și reprezentări. Privirea poetului nu se îndreaptă decît rareori într-acolo. Speculațiuni despre o viață de apoi în imperiul sufletelor îi sînt cu totul străine. Din închipuirile escatologice ale teologilor, poetul tragic nu reține decît ceea ce poate sluji trezirii și întăririi simțului moral. Uneori găsim cîte o aluzie la judecată din lumea de dincolo, căreia un alt Zeus îi supune faptele să-

¹ Eriniile nu răzbună decît asasinarea unei rude de sînge, deci nu și pe aceea a soțului de către soție (*Eumenidele*). Dar par a fi menite îndeosebi să răzbune uciderea mamei de către fiul ei, care se face astfel mai vinovat decît dacă l-ar omorî pe tatăl său. (Vezi Sofocle, *Electra*, Euripide, *Orestia*)

vîrșite pe pămînt. Dar acestea nu sînt decît aluzii foarte imprecise. Nu ni se explică în ce măsură judecata din Hades condamnă crima și destinul, deoarece Zeus și Moira îl pedepsesc pe făptaș (și chiar dincolo de moartea sa, pe urmașii sai) încă pe acest pămînt. Pe lîngă referiri la judecata infernală, care presupune deplina conștiință de sine a mortului, găsim deseori păreri despre starea de somnolență și insensibilitate care este aceea a sufletului în Hades, tot astfel cum și-o închipuia și Homer. Poetul, familiarizat cu ideile care, înrădăcinate în cultul morților, se referă la legătura dintre cei plecați și lumea celor rămași pe pămînt, nu-și îndreaptă gîndul destul de insistent asupra stării în care se află sufletele în exilul lor de moarte. Aspectul moralizator al străvechiului crez popular asupra căruia se apleca, le găsea poetul în însuși nucleul acestui crez, tot astfel ca și nobila și severa reprezentare a divinității pe care se clădește concepția sa despre lume. Generația care luptase la Marathon avea despre lume și destin concepții pline de gravitate și profunzime, și nu se sinchisea de vederile unor secte teologice care compensau asprimea și chinurile realității crude prin evaziunea spirituală în lumea cea de apoi.

Față de problemele fundamentale ale filosofiei dramei, de misterioasa existență (sau neexistență) a liberului arbitru, de vinovăția și destinul omului, Sofocle adoptă o atitudine simțitor deosebită de cea a marelui său înaintaș. Studiind viața și rătăcirile ei cu mai mult sînge rece și un spirit mai matur, el nu se mai mulțumește cu un deznodă-mînt simplu și schematic, ci caută să pătrundă în subiect pe căi felurite. Individul, înzestrat cu un temperament propriu, se desprinde mai neted de fundalul alcătuit de puteri și legi suprapersonale și universale-generale; în sinea sa află el mobilul faptelor sale, cauza succeselor sau a eroice sale decăderi. Antigona sau Electra nu sînt mînate de motive egoiste: ele se supun unei vechi

și nescrise porunci divine. Această supunere, însă, izvorăște numai dintr-un imperativ lăuntric; nimeni

nu ar fi în stare să săvârșească fapta lor. să le ducă chinul; necesitatea și justificarea intimă a faptelor și a suferințelor lor ni se lămuresc prin puterea și limitele individualității lor, așa cum ne-o înfățișează acțiunea tragediei. În *Electra*, sînt înăbușite în chip izbitor motivele ce se nasc din legi generale, din datoria de a răzbuna sîngele cu sînge, din dreptul ce-l are sufletul rănit; fiecare caz individual trebuie să-și găsească justificarea în sine și, într-adevăr, el este atît de perfect justificat de caracterul și comportarea personajelor încît, — cu totul altfel decît în dramele lui Eschyl — Oreste nu este chinuit de îndoieli cînd săvârșește fapta și nu cunoaște fiorii re-raușcării după ce a răpus-o pe ticăloasa ucigașă. Întocmai ca în povestirile homerice, cu «crima cea dreaptă» a lui Oreste se încheie cercul nenorocirilor; nici o Erinie nu apare pentru a-i cere ispășirea.

Chiar atunci cînd durerea și nenorocirea izvorăsc, nu din voința conștientă a muritorului, ci din misterioasa putere a destinului, caracterul eroului (a cărui evoluție ocupă toată atenția noastră) determină și lămurește desfășurarea evenimentelor. Aceeași nenorocire i-ar putea lovi și pe alții; urmările ei lăuntrice și exterioare, însă, nu ar fi aceleași ca pentru Oedip sau Ajax. Numai caracterele supuse tragicului sînt sortite tragediei.

Și totuși, punctul de plecare, motorul celor mai multe tragedii nu se află în voința sau mentalitatea eroului. Fapta care îl va duce la moarte, Ajax nu a săvîrșit-o din propria sa voință. Oedip și Deianira răzbună prin propria lor persoană gro-

¹ Faptul că, după uciderea mamei, Oreste nu este urmărit de Erinii se explică și prin aceea că *Electra* lui Sofocle reprezintă o dramă completă; poetul a dus acțiunea plină la capăt, nevrînd săi dea o urmărire. Dar el nu ar fi putut să procedeze astfel, dacă credința în existența Eriniilor și perenitatea răzbunării în sînul unei familii nu i s-ar fi părut învechită (contrar lui Eschyl). Străvechea lege a «drepturilor sîngelui» i se pare mai puțin însemnată decît drepturile individului descătușat.

zaviile ce le-au comis, fără a ști ce fac. În *Filoctet* interesul nostru este solicitat de contrastul puternic dintre caracterele lui Filoctet, Neoptolem și Odiseu; totuși, situația din care se naște conflictul dinfore ei se datorează unei împrejurări pe care nici o putere sau voință omenească nu ar fi în stare să o provoace sau să o împiedice. O putere misterioasă îl supune pe erou unor suferinți, îl împinge la fapte ce ne împiedică să formulăm judecați grabnice despre «vina» sa sau înlănțuirea dintre durere și vină. Faptele săvîrșite de fiul și nepotul criminalului (și despre care nu se poate afirma că le aparțin lor) nu sînt generate de vreun «păcat originar» al neamului. Poetul cunoaște această concepție, căreia tragediile eschiliene îi datorează efecte puternice, dar nu vede în ea decît o tradiție istorică și nicidecum motivul viu al operei sale. Gîndul și mîna făptașului nu ascultă de hazardul irațional, de soarta ce-și exercită puterea sub imperiul unei necesități impersonale. Prin desfășurarea acțiunii licărește voința conștientă a unei puteri divine care, ineluctabilă ca și soarta, conduce faptele și destinul oamenilor conform scopurilor ei.

Divinitatea hotărăște să execute un plan căruia individul și soarta să îi slujesc doar drept instrumente. Insistent și firecvenrt intervin în acțiune prorocii, oracole divine și profeții de clarvăzători, ce scot în evidență planul de care ascultă mersul treburilor omenești. Dacă dumnezeirea plănuiește vreo faptă fatală și suferința nemeritată a nevinovatului, planul se înfăptuiește chiar dacă fericirea unui om se spulberă atrăgînd asupra lui durere, crimă, chinuri sufletești și moarte. Prosperitatea individului nu este luată în seamă de o divinitate ale cărei intenții tind dincolo de umila lui existență. Un om bun, naiv, sincer ca Filoctet este, ani de-a rîndul, jertfit tuturor chinurilor, numai pentru ca el să nu intervină prea devreme cu armele sale vrăjite în desfășurarea războiului troian. El este mucenicul fără voie al binelui comunității. Pentru ca Hercule să poată fi mîntuit de 315 viața pămîntească în clipa hotărîtă de divinitate,

este necesar ca Deianira (cea mai nobilă figură feminină ce a pășit pe scena Atenei) să fie răpusă de moarte, după ce, cu inima plină de dragoste, l-a împins, fără să știe, pe iubitul ei la o năpraz-nică pieire. Iar dacă Oedip l-a omorît, fără voie și neștiutor, pe tatăl său, dacă a devenit soțul mamei sale și s-a aruncat în cea mai cumplită nenorocire, totul a fost din pricina voinței divine. Din întuneric, mîna dumnezeirii conduce destinele omenești și supune intențiilor sale voința și faptele omului. Această concepție îi lămurea poetului misterul ce învăluia viața omenească și acea disproporție dintre vină și pedeapsă pe care ex-[^]periența ne-o prezintă zi de zi. Poetul ne învață să ne plecăm cu resemnare hotărîrilor unei puteri superioare. El însuși face parte din acei oameni cucernici cărora le ajunge să ghicească voința zeilor pentru a-i venera, și care nu simt nevoia să justifice acea voință atotputernică după canoanele moralității și bunătății umane. Sfințenia voinței divine este o premisă pe care mintea omenească nu trebuie să o dovedească. Chiar atunci cînd, pentru a-și sublinia privilegiile față de oameni — a căror datorie primordială constă în recunoașterea limitelor drepturilor lor — Zeii dau deschis dovadă de cruzime și de sete de răzbunare rece (ca, de pildă, Atena în *Aiax*[^]), credința evla-

vioșilor nu se cutremură. Coexistența a două elemente contrastante — justificarea și reprezentarea individualității libere, pe de o parte, iar pe de altă parte, o cucernicie adîndî ce oprește avîntul minții — conferă artei și ambianței morale a lui Sofocle caracterul lor atît de personal, pe care rațiunea nu-l poate explica. Prea rar izbucnește un țipăt de acuzare din pieptul celor chinuiți fără milă într-un scop ce le rămîne necunoscut. De cele mai multe ori, privirea și judecata nu se încumetă să cerceteze mobilele ascunse ale voinței

divine; din motive artistice, dar și din prudență religioasă, poetul se ferește să spulbere misterul.

Maiestatea atotputerniciei divine este mereu prezentă, fără a interveni cu familiaritate sau brutalitate în destinele omenești¹.

Cum ar putea, însă, trezi sentimente înălțătoare și aduce mîngîiere mizeria unui om sortit să slujească prin suferința sa unui scop pe care nu și l-a propus el, sau spectacolul omenirii plecate sub un jug atît de crunt! Poetul folosește toate mijloacele emoționantei sale arte pentru a trezi mila spectatorului cu reprezentarea unor dureri nemeritate și a unor minți bine intenționate, dar limitate, menite să rățăască, în nebunia lor, departe de scopul urmărit. «Acesta ești tu!» își spune pînă și dușmanul, cînd îl vede pe nobilul erou rătăcind smintit și păcătuind. Nenorocirea care lovește pe cei puternici, înțelepți, buni și prietenoși, fără nici o vină, se poate năpusti pe oricare ființă umană. Astfel sînt sorții omenirii. Versuri de neuitat deplîng nimicnicia și suferințele vieții, precaritatea fericirii sau păcii sufletești. Cîin-tul moare în armonii de renunțare, triste ca sufletul ascuns al poetului. Acest sentiment însă, este plin de aspră bărbăție.

S-ar putea crede că o concepție care renunță să stabilească echilibrul între valoarea și faptele Oimului și soarta sa pe pămînt ar simți, cu atît mai mult, nevoia să mărească nădejdea — pentru sine și la alții — într-o dreptate compensatoare după moarte. Poetul, însă, nu pare a resimți această nevoie. El nu se preocupă de ceea ce s-ar putea întîmpla după moarte. Acest gînd nu este niciodată mobilul principal al faptelor personajelor sau ale acelora copleșiți de suferință².

Cînd, uneori, poetul aruncă o privire spre țara cea necunoscută de dincolo de mormînt, fanteziei

¹ Ajax a iritat-o pe zeiță, încumetîndu-se să nu-i ceară ajutor. De aceea Atena li ia mințile. Astfel își dovedește puterea pe care unii smintiți o subestimează. Poetul pios nici nu încearcă să explice prin vreun mobil sau scop moral răzbunarea zeiței.

i Atitudinea Atenei (din prologul la *Ajax*) face excepție.

a Nici măcar la *Antigona*, cum ar reieși dintr-o lectură superficială a vers. 73 și urm. Toată drama ne arată ca *Antigona* este minată de temperamentul ei afectiv, fără a lua în seamă consecințele ce ar putea decurge, pe pămînt 317 sau în viața de apoi, din «crima ei sfînta».

nu i se înfățișează alte imagini decît cele făurite de aezi homerici. Cei duși ajung în Hades, pustia țară a morții, în care, asemenea unei umbre fără de putere, sufletul, aproape nimicit, duce o existență crepusculară, lipsită de bucurie, dar și de durere, pradă unei stări de insensibilitate pe care cel chinuit în timpul vieții și-o dorește adesea ca pe un liman al păcii. Acolo domnesc peste morți Pluton, Persefona și toate zeitățile infernale. Favoritismul nu-și mai are locul în Hades, căci dreptatea singură este stăpînă. În lumea de dincolo, de asemenea, li se aduce zeilor o evlavioasă venerație; dar nu se vorbește de vreo răsplată sau pedeapsă menită să întrească în Infern hotărîrile, neîmplinite pe pămînt, ale dreptății.

Ajuns în Hades, mortul mai are exigențe față de lumea celor vii. Imaginilor infernale din epopeile homerice li se asociază cultul sufletelor și reprezentările despre viața de apoi, născute din acesta. Rudele cele mai apropiate au datoria să-i asigure mortului funeralii solemne; este primul act de pietate pentru odihnirea sufletului său. De două ori — în *Ajax* și în *Antigona* — dragostea și fidelitatea celor rămași îi silesc pe aceștia să se ridice împotriva tiraniei, jertfindu-și chiar viața, pentru a salvagarda acest drept al morților și a împiedica înlocuirea lui cu o tradiție lipsită de semnificație. Chiar și după funeralii mai subzistă o legătură între mort și lumea celor vii. Jertfele aduse la mormîntul său continuă să-l mîngîie; el percepe ecoul celor întîmplate în lume; ocrotit de Zeii infernali și de Dike, cărora li se adresează cînd are o dorință, el este în măsură să intervină în existența oamenilor: celor ce nu-i respectă voința le apare ca «spirit al blestemului»; dușmanilor le trimite vise înspăimîntătoare, iar celor dragi le vine în ajutor, aliat nevăzut, în clipe de cum-pana.

Fericirea veșnică ce așteaptă sufletul (acel element divin din om), după ce el s-a despărțit de trup, sau chinurile eterne ce-l pedepsesc pe necredincios, sînt idei care rou se înfățișează minții poetului. El mi pomenește decît de harul de care

are parte în Infern cel inițiat în misterele zeiței la Eleusis; de altfel, însuflețit de patriotism, evocă adesea acea încununare a cultului zeilor atici. Așadar, de o existență favorizată nu se bucură din partea zeităților, în imperiul umbrelor, decât o minoritate de evlavioși. Pe un singur om îl scutește grația divină de soarta trecătoare a semenilor săi: în dumbrava Eriniilor, Oedip, cel mult încercat, este răpit existenței pămîntene fără totuși a muri¹. În rădăcinat în vechea credință, poetul era ferm convins de realitatea acestor «răpiri» înfăptuite de zei, ba mai mult: el a consacrat acestei minuni o dramă întreagă ale cărei scene, departe de a pregăti efectul final, nu au alt scop decât acela de a irita așteptarea spectatorilor. Nemurirea sa, Oedip nu o datorează unor virtuți ieșite din comun, căci, în acest caz, ea ar putea fi și răsplata altor eroi. El, într-adevăr, suferă pe nedrept, dar caracterul său iritabil și mînios se acuză; Oedip este însetat de răzbunare, egoist, neînduplecat; în loc de a-l purifica, nenorocirea l-a sălbăticit². Totuși, divinitatea îi dă viața veșnică, nu atât, poate, spre a-l ferici, cît pentru a binecuvînta în veci Atica, acea țară a omeniei, care-l primește pe nefericitul erou. Tot astfel cum i-a plăcut cîndva divinității să-l atragă pe cel nevinovat în cursa crimei și a suferinței, tot astfel se complăce acum să-i acorde nenorocitului, fără vreun nou sau mare merit din partea sa, beatitu-

ie Oedip nu moare, ci dispăre (adică năpustit vede). Pămîntul se deschide pentru a-l înghiți • Faptul de o «răpire» fără moarte, ca și în cazul lui Atrius³; ș.a. Poetul descrie minunea cu cuvinte imprecise; dar el se ține fără idei preconcepționate, vom vedea că acest moșneag sălbatic, minios, »«⁴ pe fiii săi în chipul cel mai odios și care se bazează de toate nenorocirile ce se vor năpusti peste orașul său nu are nimic comun cu «martirul cucernic J* Împăcat cu Dumnezeu» de care pomenește într-o tradițională. Poetul, care nu ascunde niciodată cu fraze goale realitățile vieții, și-a dat seama că mizeria a ? nenorocirea, departe de a-l «transfigura» pe om îi înjose*, trezește în el instinctele cele mai rele. Oedip-ul său a rămas cucernic, dar s-a sălbăticit, din supraomenești. Oedip beneficiază de o minune divină, ale cărei mobile intime nu se cade să le cercetăm. Concepția lui Sofocle despre o viață de apoi nu se deosebește întru nimic de reprezentările tradiționale despre viață și zei. Marele poet al tragediilor umane, care meditase atât de profund asupra domniei divinităților pe acest sumbru pămînt, nu a vrut să ne mîngîie asociindu-i acestuia un imperiu luminos al sufletelor. Și aici ne apare Sofocle în toată modestia sa: despre aceste mistere nu știe nici el mai mult decât «oricare cetățean cinstit al Atenei».

Sofocle, căruia i-a fost hărăzită o viață lungă, a putut deveni un maestru al artei și un om desăvîrșit, fără a avea nevoie de învățăminte și ajutorul teologiei sau filozofiei. El nu a cercetat teologia acolo unde ea se ascundea: în bezna sectelor; iar filosofia aproape nu se infiltrasă în Atena în tinerețea sa; ajuns la maturitate, spiritul său era de o prea nobilă simplitate pentru a putea fi influențat în bine sau în rău, de înțelepciunea — sau nebunia — născută din gîndirea generației mai tinere. Surd la toate solicitările, Sofocle pășește impasibil prin disputele cetății.

De la sfîrșitul veacului al VI-lea Atena devenise locul de întîlnire al intelectualilor din întreaga Grece, atingînd astfel apogeul gloriei sale; artiștii și poeții fură urmași, spre mijlocul veacului al V-lea, și de filosofi. Ultimii dintre filosofi ionieni sosiră și ei între zidurile Atenei; unii, ca Anaxagora, se stabiliră în oraș, și teoria lor influență puternic spiritele cele mai distinse; alții făcură la Atena o scurtă apariție: Diogene din Apollonia și Hipon din Samos, combătînd conștient noile tendințe filosofice, propovăduiau vechiul monism și hîlozoism; alții, ca de pildă Ar-helau, încercau să îmbine vechea și noua învățătură ionică. Apoi, Atena deveni cartierul general al filosofilor vaganți ai noii doctrine, adică sofistii. Nicăieri nu se putea discuta cu mai multă

libertate și cu o mai mare îndrăzneală de gîndire; nicăieri nu se afla un auditoriu mai dornic să-și însușească jocul dialectic care, desfășurîndu-se aparent numai de dragul jocului, devine terenul cel mai propice al filosofiei ateniene propriu-zis. Credința și moravurile tradiționale, nejustificate de rațiune pentru că nu purced din ea, se sulberă, ca toate celelalte tradiții, din clipa în care, supuse unui necruțător examen dialectic, își pierd prestigiul care, pînă atunci, părea de la sine înțeles. Sofistii, pionierii filosofiei noi, nimicesc partidele doctrinelor vechi, dar, lăsînd pe fiecare să caute adevărul în felul său, îi excita puterea de gîndire fără, însă, a-i oferi un punct stabil în viitoarea nenumăratelor păreri. Numai principiul suprem al lipsei totale de principii ar fi putut îndemna sofistica să expună și teorii înălțătoare sau să-și împrumute elocvența unei doctrine pozitive despre natura și viața sufletului.

Sofocle rămîne cu totul străin de aceasta mișcare care triumfă mai ales la Atena. *Euripide*, însă, este atras în vârtejul ei. El face cunoștința cu filosofi și sofisti și le studiază operele; spiritul său, însetat de adevăr, pășește o bucată de vreme pe urmele oricui se oferă ca îndrumător spre adevăr și înțelepciune.

Dar îi este cu neputință să urmeze mereu același drum; această nedumerire, această frenezie în a căuta și experimenta fac din el un om al epocii sale.

Euripide este atât de influențat de filosofie și sofistică încât nu admite credința și tradițiile poporului său decât după ce le examinează. Critica sa se exercită cu o nemaipomenită îndrăzneală — și în limitele artei dramatice — asupra ordinii existente, dându-i sentimentul unei superiorități certe față de sensibilitatea și umorul străbunilor. Dar niciodată nu se simte mulțumit. Nici negației nu-i rămâne credincios pentru că unilateralitatea este potrivnica firii sale. Desăvârșitei onestități a spiritului său îi lipsește acea frivolitate datorită căreia sofistica și jocurile dialectice, care constau în a dizolva tot ce este ferm și stabil, 321 devin simple, amuzante, ba chiar inofensive. Pe de altă parte, Euripide ia totul foarte în serios; astfel sofistica nu-l poate feri. În timp ce-i vorbesc sofistii — sau după aceea — el dă ascultare și altor glasuri; sînt clipe chiar în care ar dori să-și găsească pacea între zidurile credinței tradiționale. Dar nu-i este dat să se statornicească în vreo convingere; el pare a le încerca pe toate pe rînd; poetul este pradă tuturor pornirilor sensibilității, oricărei solicitări artistice.

Convingerile fiindu-i supuse unei perpetue prefaceri, concepțiile despre existența și esența sufletului omenesc și legătura dintre acesta și puterile ce domnesc peste viață și moarte sînt lipsite de certitudini dogmatice.

Uneori fabula aleasă ca subiect al dramei cere, pentru a-și căpăta întreaga semnificație, ca poetul să reia vechiul crez în vocația și soarta sufletului după moarte și în cultul ce urmează a-i fi adus de supraviețuitori. Astfel, *Alceste* este o feerie în care renasc toate aspectele credinței populare; se vorbește de Zeul morții și de înspăimîntătoarea lui menire, sau de Infernul în care se află cei adormiți, ca de realități palpabile; cultul morților este tratat de mai multe ori cu toată gravitatea. O dramă întreagă, *Cei ce imploră ocrotire*, are drept punct de plecare sau pretext semnificația sfîntă a funeraliilor rituale; găsim o mulțime de referiri la însemnătatea înmormîntării și la respectul datorat mormîntului. Cei vii bucură sufletul mortului cu daruri funerare, asigurîndu-și astfel favoarea sa și un eventual ajutor. Căci nu numai eroii «răpiți» în negura timpurilor se bucură de putere și onoruri; nu numai ei sînt în stare să intervină din mormînt în viața pămîntească; în clipe de cumpănă, fiul așteaptă să fie ajutat și de sufletul tatălui ucis. Iar asasinarea mamei este răzbunată de Erinii, acele înfricoșătoare ființe făurite de vechea religie.

Acî, însă, ne dăm seama că poetul pătrunde în universul sacru al străvechiului crez popular numai atîta vreme cît această pseudo-identificare este cerută de psihologia personajelor din dramă. Eri- 33 niile, de pildă, îi asigură puternice efecte scenice; în *Oreste* se spune fără ocol că, în realitate, acele înspăimîntătoare ființe nu există decât în fantezia unui suflet bolnav. Poetul nu mai da crezare acestor reprezentări și cerințe, nici ideii ca un singur asasinat stă la originea unei înlănțuiri de ucideri; pentru el, Erinii, acele spirite însetate de sînge ce urmăresc pe ucigașul unei victime rămase fără răzbunători pe pămînt, sînt simple născociri. «Bestialitatea sîngeroasă» a acestor străvechi reprezentări religioase trezește un sentiment de oroare în sufletul unui poet obișnuit cu blîndețea de moravuri și justiția perfectă a timpului său¹. Euripide nu crede în dreptul sufletului de a cere sînge; vechile legende bazate pe acest drept îl revoltă; dacă poetul tratează anumite subiecte ce-i sînt impuse de tradiția teatrului tragic, nu o face decât pentru a se răzbuna de ele prin felul cum le abordează. Așadar îi pare îndoielnică datoria de a promova cultul sufletelor adormite. Gravitatea inerentă acestui cult este spulberată de felurite considera-țiuni: mortul nu pune nici un preț pe darurile scumpe ce i se aduc în mormînt și care nu măgulesc decât vanitatea celor vii; tot astfel, el nu se mai sinchisește de anumite noțiuni ca onoarea sau dezonoarea. Aceasta nu ne poate surprinde dacă ne gîndim că morții nu resimt nici bucurii, nici durere, că sînt un neant, așa cum se afirmă răsplat în *Alceste*.

Dacă privim lucrurile cu părtinire, ni se pare ca reprezentările credinței populare despre nemurire și cultul sufletului îi păreau poetului ca fiind reale; adevărul, însă, este că vedea în ele imagini

i în loc de a ucide, Oreste ar fi trebuit sa-, ura pe asasinii tatălui său pe cale judecătorească (*Oreste* >. 49 și urm.). Agamemnon Înșuși nu ar fi vrut acea răzbunare sîngeroasă (*Oreste*, v. 280 și urm.). Numai satu»^«j£ al lui Apollo 1-a Îndemnat pe Oreste sași ucidimama (*Electra*, v. 969 și urm.; 297 și urm.; *Oreste*, v. 2, și urm 409; 583 și urm.). După fapta sa, Oreste are TM«L^ui *»^r nu i temeri de natură religioasă (*Electr**, v. 1177 și urm.). 323 Totuși slnt evocate adesea Erinii care 11 urmăresc.

onirice ce se spulberă ușor¹. Învățătura teologilor nu-i oferă nici o hrană; cel mult îi excită imaginația în chip trecător. Atenției poetului nu-i scapă nici aspectele acestea ale vieții spirituale. Euripide face aluzii la poezia orfică, la practica ascezei orfice căreia i se supune bărbăteasca virtute a lui Hipolit. O clipă, el se complăce în închipuirea că sufletul, coborît dintr-o regiune superioară, se află închis în trup

ca și cad&vrul în sicriu. «De unde știm că viața nu este moarte», că moartea nu-i deschide sufletului porțile vieții adevărate? Concepția pesimistă a poetului despre viața pă-mîntească pare a face aluzie la o existență mai fericită în lumea de apoi. Dar niciodată Euripide nu resimte nevoia mîngîierilor oferite de teologi. Printre reflecțiile lui atît de felurite despre viața ce, poate, se desfășoară după cortina trasă de moarte, nu găsim niciodată ideea pe care se bazează toate făgăduielile teologice: anume că fiecărui individ îi este asigurată nemurirea pentru că firea sa este de natură divină, pentru că el este un zeu. Euripide pare a fi acela căruia îi datorăm o formulă atît de des reluată și modificată: «Dumnezeu nu este decît spiritul din om».

Nu este vorba aci de pluralitatea anumitor zei sau demoni surghiuniți, conform învățăturii teo-

¹ Ar fi parcă mai simplu să vedem în replicile ce corespund credinței tradiționale păreriile personajelor, iar nicidecum pe cele ale autorului. Personajele duc propria lor viață, și mobilele faptelor lor izvorăsc numai din sufletul lor. În tragedia antică, însă, imaginea dramatică nu se desprinde perfect de autor. Dramaturgul antic le judecă pe personaje mult mai fățiș decît cei mai mari dintre scriitorii moderni: desfășurarea poemului dramatic arată clar faptele și caracterele pe care le condamnă, și păreriile cu care este sau nu de acord. Reamintim ieșirile IocasteL și ale lui Oedip împotriva verdictelor divine (în Povestirea lui Seneca din epist. 115,14; Euripide, pr. 324). Astfel putem atribui autorului acele afirmații ale personajelor, pe care nu le îndreaptă nimeni. Personajele lui Euripide sînt atît de des purtătorii de cuvînt ai autorului încît, chiar atunci cînd păreriile lor corespund întru totul concepțiilor credinței tradiționale, ele par a reda anumite idei momentane ale celui mai subiectiv dintre autorii tragici.

32

logice, în existența terestră, ci de o doctrină, se-mi-filosofică, a sufletelor, care, pentru prima oară, pare a exprima o convingere durabilă a poetului. Cu totul străine de context, găsim aluzii la o concepție filosofică despre lume și oameni, pe care o putem cu atît mai lesne atribui lui Euripide cu cît nu corespunde nici caracterului personajelor, nici situației dramatice. Toate cîte sînt au purces din țărîna și «eterul lui Zeus»; țărîna este pîntecul prin care eterul zămislește totul. Amîndouă elementele se unesc spre a făuri multiplicitatea aparențelor; ele nu se contopesc, nu purced dintr-ace-lași element originar, ci coexistă. Dualismul acestei închipuiri despre nașterea universului îi făcea pe antici să-și amintească de Anaxagora. Aceste formule nu pot fi considerate numai ca o «poetizare» a doctrinei lui Anaxagora; după ele, «țărîna», element simplu, generează prin transformări succesive multiplicitatea substanțelor și lucrurilor; din «mixture de semințe» a lui Anaxagora, însă, se elimină fiecare sămînță în parte (căci nici una nu este susceptibilă de a se modifica), iar combi-nîndu-se toate între ele pe cale mecanică, dau naștere la toate configurațiile perceptibile din univers, în această combinație a «eterului» cu «țărîna», primul constituie un element pe cît de activ, pe atît de spiritual și de însuflețit. Scoaterea în relief a unui singur element față de restul materiei amintește de doctrina lui Anaxagora. Totuși, poetul vede în eter un simplu element, onicît de spiritualizat ar fi el, și nicidecum o substanță spirituală opusă, prin însăși firea ei, tuturor elementelor, cum este acel «Nos» al lui Anaxagora. Ideea că eterul, adică aerul uscat și cald, este dotat cu gîndire pare a fi împrumutată de la doctrina lui Diogene din Apollonia. Acest filosof, a cărui faimă era mare în Atena și pe care Euripide îl cunoștea bine, așeza aerul (care în teoria sa, contrar ideilor poetului, făurea toate celelalte substanțe din sînul său) pe aceeași treaptă cu «sufletul», dotîndu-l cu rațiune. Atunci cînd, în clipe de exaltare, Euripide po-5 menește de vocația supremă a sufletului omenesc, el are în vedere tocmai această doctrină eclectică, alcătuită din idei greu de conciliat, despre elementele și forțele originare ale unui univers supus dualismului. Desprins din trup, sufletul se combină cu «eterul». Aci nu se exprimă numai o fantezie filosofico-poetică. Uneori i se asociază, ba chiar i se substituie, o concepție mai populară, care prezintă numai asemănări iparente cu aceasta tinzînd, totuși, spre același țel. Cîteodată, se desemnează eterul, spațiul aerian și strălucitor deasupra norilor, ca fiind numai locul de ședere al sufletului; dar se impune tot mai mult concepția (mai mult teologică decît filosofică) conform căreia sufletul liberat prin moarte își ia zborul către imperiul zeilor, care demult nu mai este situat în Olimp, ci în ceruri. O zicală atribuită lui Epiharm, poetul comic sicilian versat în filosofie, îi promite, tocmai în acest sens, cucernicului că după moarte nu va suferi nici un rău, căci «sufletul» său se va afla «în ceruri» pe veci. Această concepție, atît de frecvent expusă în poezii funerare mai tîrzii, devenise extrem de populară la Atena, după cum arată o epigramă dedicată de însuși statul atenienilor celor căzuți la Potideea în 432, și exprimă convingerea că «eterul» a primit sufletele eroilor tot așa cum pămîntul le-a primit trupurile; se pare deci că această credință era, în acea vreme, admisă de toți. Concepțiile populare fundamentale despre suflet duceau la concluzii asemănătoare. Credința populară, care îi dăduse lui Psyche numele suflului și respirației, stabilește din-totdeauna o legătură între ea și vîntul cel înaripat, populat de spirite ușoare. Curînd s-a putut imagina că, descătușată, Psyche zboară spre spiritele elementare cu care este înrudită. Epiharm pare a enunța o idee identică atunci cînd spune că, după moarte, cele două elemente, unite în chip trecător, se despart, întorcîndu-se fiecare acolo de unde a venit: trupul în țărîna, iar sufletul în văzduh; firea sufletului

părîndu-i-se poetului a fi mișcarea perpetuă, el îl desemnează pe acesta, ca și Xenofan, cu un termen devenit comun ulterior: «pneuma», adică «adiere de vîat».

326

Denumirea aceasta, însă, pare a arăta că și Epiharm credea într-o înrudire între suflet și eterul menit să-l primească după descătușarea sa. Aceste noțiuni — ca și crezul popular examinat mai sus — l-au împins, poate, pe Euripide să îmbrace teoria fiziologică a lui Diogene în haina în care ni se înfățișează în opera lui. Astfel, sufletul ține de firea eterului. Dar eterul ține parcă și mai mult de firea și esența sufletului, de viață, conștiință, putere de gândire. Și unul și celălalt aparțin aceleiași specii. În închipuirea poetului — și aici ni se arată fățiș influența doctrinei lui Anaximene reluată de Diogene — eterul este un adevărat element de viață, o substanță spirituală ce scaldă totul; el nu este numai suportul «spiritului», oi însuși spiritul universului. Închipuirea sa se concretizează într-o formă semipersonalizată; i se dă numele zeului suprem, Zeus; vorbind de suflet ca de un zeu personalizat, poetul îl declară «nemuritor». Dar spiritul omului, identic prin firea sa cu zeul suprem și spiritul universului, apare — așa cum explică Diogene — ca parte integrantă a acestui zeu și a rațiunii universale. Divinitatea este spirit, iar spiritul și rațiunea din noi, așa cum afirmă deslușit poetul, sînt divinitatea. După moarte, după ce s-a desprins de toate elementele pămîntești, spiritul, adică «pneuma» omului, nu va «trăi» în felul cum a trăit cîtă vreme a dus existența individului, dar își va păstra «conștiința nemuritoare» înălțîndu-se în eterul etern și contopindu-se cu Viața și Rațiunea universală. Nici unul din fiziologii care credeau în veșnicia acestui element universal din om, dar respingeau ideea nemuririi individului, nu și-a expus părerea așa de hotărît ca acest filosof amator. Poetul va fi dorit să se mențină pe culmile acestui maiestuos panteism. Inteligența sa cuprinzătoare, dar incapabilă să rămînă credincioasă aceluiași crez, era însă prea pătrunsă de adevărul enunțat de Protagora — după care fiecare afirmație suscită contrariul său — ca să se poată fixa la o singură părere. Nimeni nu știe ce este moarte și ce se petrece după ea. Moartea, poate, aduce cu sine totala nimicire a individului, cufundarea în neant. Promisă nemuririi, specia umană păstrează vii numele eroilor și gloria isprăvilor lor. Cine poate fi sigur că, în imperiul umbrelor, supraviețuiește ceva pămîntesc? Aceasta, dealtfel, nici nu este de dorit. Mîngîierea adusă de moarte constă tocmai în aceea că pune capăt simțirii, deci și durerii sau mîhnirii. Nu avem voie să ne jelim de faptul că, asemeni recoltelor succesive, o generație după alta înflorește, se ofilește și este secerată. Astfel este rînduit mersul firii și nu ne poate speria nimic ce face necesare legile ei.

ROMANUL GREC

Poezii elenistice

și povestirea erotică

329

1.

Admirabila unitate a tuturor manifestărilor vitale ale poporului elin, în perioada lui culturală cu adevărat rodnică, se arată prea limpede și în faptul următor: pînă în epoca individualismului extrem, poezii acestui popor — cît privește operele lor narrative sau cele destinate reprezentării mimice și aparținînd genurilor nobile — se considerau legați printr-un acord tacit, ca de singura sursă posibilă, de minunatele mituri ale zeilor și eroilor, așa cum le înfățișa o tradiție făurită în negura timpurilor. După cum zeii elini nu zămisliseră lumea, pe care numai o modelau și o călăuzeau, tot astfel și poezii timpurilor mai îndepărtate nu născociau subiectele lor, ci le dădeau o formă artistică. Nimeni, desigur, nu va explica printr-o lipsă de imaginație creatoare faptul că acești poeți, artiști geniali ai poporului înzestrat cu cea mai bogată imaginație, nu-și inventau temele.

În această trăsătură — unică, poate, în felul ei — pare dimpotrivă a se tălmăci caracterul *național* însuși al poeziei celei mai sublimă a Greciei antice. Contrar timpurilor moderne, nu se încumeta nici cel mai măreț dintre poeți să înfrunte, în mîndra singurătate a cugetului și a simțirii, mulțimea străină a concetățenilor care de-abia erau în măsură

să-l înțeleagă și nu-i puteau oferi nimic; el atinge culmile vigoriei și demnității tocmai atunci cînd reprezenta, interpretîndu-le, motivele cele mai puternice și nobile care, în anii activității sale, însuflețeau neamul și poporul său. El nu se înălța, precum un munte singuratec și trufaș, dintr-un șes mlăștinos; după cum piscul suprem al unui masiv muntos își dobîndește strălucitoarea măreție numai prin desfășurarea treptelor inferioare care se încolăcesc, înălțîndu-se și susținîndu-se pe amplele lor temelii, tot astfel poetul era purtat de spiritul, cugetul și voința unui popor care îl înțelegea. Unui astfel de poet național nici nu-i putea veni în minte să prezinte poporului visurile fanteziei sale; toată

vigoarea, toată arta ce-i dăruise muza îi serveau să împodobească fisurile legendare ale zeilor și eroilor a=a cum, însuflețite cu viață clocotitoare de către geniul creator al poporului, se aflau în centrul existenței și simțirii acestuia, ca întruchipări ale firii eline, oferindu-se totodată pretutindeni pietății și contemplației sale artistice.

Se înțelege, însă, de la sine că, limitînduse la teme mitice, poetul se expunea anumitor primejdii. Autoritatea de care se bucurau aceste mituri era, desigur, lipsită de rigiditatea severă a dogmei, iar datorită autenticității lor, ele își păstrau vioiciunea și plasticitatea organică atîta vreme cît geniul poporului în care se întruchipau rămînea el însuși, tînăr și capabil de dezvoltare; totuși, o fecundă tratare poetică a miturilor, ce îmbinau atîtea frumuseți artistice cu comorile religioase și etice ale unui popor tînăr, era menită să devină tot mai grea, ba chiar imposibilă, de îndată ce credința naivă, dragostea pentru zei și viața eroică, așa cum se arătau în mituri, începeau să se stingă în sufletul poporului însuși cît și în inima poezilor. Viața națiunii cunoscînd o complexitate tot mai artificială, tot mai prozaică, și grijile înmulțindu-se, decăderea credinței în mituri devine tot mai amenințătoare, iar din veacul al V-lea î.e.n. se

330

observă și în cercuri mai largi; vom indica aci numai două motive esențiale.

Trecuse timpul cînd legendele cuprindeau, într-o pașnică și nestîrmită îmbinare, toate facultățile și nevoile spirituale, talmăcind toate armonicele, toată seva vieții. Atunci însă, cînd, una după alta, se desprindea fiecare facultate a spiritului pentru a-și trăi propria viață, era firesc ca năzuința, atît de puternic trezită, către o cunoaștere (abstractă și reală) a lumii și a existenței să înfrunte cu ostilitate himerele pestrițe ale vechilor zei mitici care, pînă atunci, păreau să țină în mîinile lor cîrma devenirii și a evenimentelor.

În urma unor atacuri atît de violente și de concrete, vechea credință în zei era, firește, menită să cadă jertfă științei eline. Dar, deși securea lovea în rădăcină, adică în principiul cel mai adînc al credinței, asemenea consideratului nu-și exercitau înrîurirea decît asupra unor cercuri re-strînse; credința populară în locuitorii divini ai Olimpului s-a zdruncinat foarte încet, iar înșiși numeroși savanți se foloseau de numele zeităților, schimbîndu-le semnificația, ce-i drept, într-un mod cu totul arbitrar. Primejdii de către o altă concepție născută în acele vremuri noi, era nu existența zeilor, ci mitul poetic ale cărui întîmplări zbuciumate constituiau trama însăși a vieții lor. Așa cum se în-tîmplă în toate epocile cînd spiritul încearcă să se elibereze de reprezentări tradiționale, mințile meditative erau, pe atunci, cuprinse de o pietate cu atît mai profundă cît se sustrăgea autorității liniștitoare a unor concepții religioase statornicite, înclinația aceasta către religie începînd, abia trezită, să cerceteze conținutul etico-religios al tradiționalelor povestiri mitice, nu a putut să nu descopere contradicția care denatura puterea atribuită zeităților de către legendă și poezi. La cîrma universului, se afla, într-adevăr, o divinitate antropomorfă, ba chiar omul divinizat, căruia elementul cel mai divin din el — bunătatea, mila, blîndețea și dragostea, ba mai mult: simțul dren-³³¹ tații și cel al nedreptății — părea a-i lipsi. De

această denaturare au fost învinuite în primul rînd —și nu fără motiv — imaginile născocite de poezi. Căci divinitățile legendare, care întruchipaseră mai întîi mlădioasele și atotstăpînitoarele forțe ale naturii și apoi — datorită unor profunde asocieri analogice — tenebroasele puteri care îl înboldesc pe om către Bine și Rău, fuseseră tot mai insistent umanizate de poezi; și aceasta în virtutea legii poetice supreme, adică a cerințelor Frumosului, fără ca zeităților antropomorfe să li se insufle blîndețea și puritatea spiritului omenesc pe lîngă cea nemiloasă putere, singurul dar cu care intuiția admirabilă a străvechilor legende îi înzestraseră pe zeii Naturii ce domneau în viața elementară. Nu se știe cum interpretau Ho-mer, Hesiod și contemporanii lor nepăsarea față de morală, ba chiar imoralitatea zeilor, pentru a o putea admite și înțelege; oricum, semnificația mitică ce, constituind nucleul sensibilității unor vremuri apuse, oferea totodată justificare și însuflețire, le scăpa gînditorilor epocilor posterioare; aceștia, indignați, luau în bătaie de joc, care mai de care, „funtșiaguirile, stricăciunile și înșelătoriile” reciproce, în care autorii miturilor îi cufundaseră pe zeii lor atunci cînd îi zugrăveau laolaltă sau imitîndu-i pe oameni.

Și deodată aflăm sfîrșitul acestei sensibilități mitice, atît în disprețul mînios al filosofilor cît și în evlavioasele strădanii ale unui Pindar de a apropia miturile de o etică mai pură dar cu totul străină substanței lor; atît în născocirile de sine stătătoare ale unor mituri monstruoase pe care autorii lor, pioșii mistici ai acelor vremuri, le încărcău cu simboluri, cît și în interpretarea conceptual-alegorică a miturilor; interpretarea aceasta folosită mai întîi ca o justificare a poezilor față de atacurile filosofilor, a

servit multor gânditori — de la Anaxagora pînă la ultimii stoici, ba chiar pînă la neo-platonicienii evlavioși — drept surogat al unei autentici înțelegeri a vechii credințe populare. În timpul înfloririi celei mai exuberante a individualismului atic, poeții tragici, îndeosebi Eschyl și Sofocle, au reușit — ce-i drept — să

mai insuflă mitului măreția spiritului lor, legîndu-l ineluctabil de o concepție morală sublimă; se cuvine, însă, să vedem aci o reușită cu totul personală a acestor admirabile genii. Comparînd tragediile lor cu dramele lui Euripide, sare în ochi crunta decadență a înțelegerii miturilor. Trăfînd tradiționalele teme mitice, Euripide își ascunde cu greu sarcasmul, iar pe alocuri licărește parcă parodia.

2.

Dacă știința abia născută și noua autonomie a gândirii religioase zdruncinaseră naivitatea credinței în mituri, autoritatea acestora continua să fie ocrotită de puternica organizare a vieții sociale și familiare a anticilor neamuri și state grecești care mai afirmău cu mii de fire de străvechea credință și străvechile legende. Noile concepții ale gânditorilor și învățaților se putură afirma pe deplin abia atunci cînd peste Orient se raspîndi valul impetuos al culturii eline. Este epoca zisă elenistică. Totul, în acele timpuri, contribuia la ruperea definitivă a legăturilor (demult slăbite) dintre individ și credință, obiceiurile, sensibilitatea poporului său, lăsîndu-l pe om prada propriului său cuget și concepțiilor sale personale. Pe cîtă vreme Elada timpurie lîncezea, adormită în sărăcia ei sau irosindu-și ultimele puteri în violența luptelor, primele secole ale erei dia-dohilor cunoșteau o viață strălucită pe tot întinsul marilor state africane și asiatice peste care domneau regii elenistici. Tot acolo își găsiră refugiu ultimele forțe spirituale care, din pricina decadenței națiunii, nu se puteau lipsi de o ocrotire artificială din partea Curții. Smuls din strimta comunitate (cu atîta grijă păstrată) a neamului sau a cetății, izgonit în lumea nesfîrșită a ținuturilor barbare unde, în splendoarea și măreția noilor metropole, se contopea cu toate celelalte neamuri grecești (sau pe jumătate grecești) și cu copleși-333 toarea mulțime a băștinașilor barbari, veneticul

din vechea Eladă, care de mult nutrea concepțiile cele mai libere despre univers și viață, era menit în mod necesar să înceteze de a fi elin în tradiționala accepțiune a termenului, pentru a deveni *cosmopolit*. În noile imperii barbaro-elenistice, nimic nu-l putea lega de modul de gândire, de moravurile fostei lui patrii, atît de strimt circumscrise, sau de un crez religios intim împletit cu toate circumstanțele vieții și ale artei.

El depăși atît de hotărît limitele trase de sensibilitatea pur elină, încît fu Ispitit să uite opoziția dintre lumea elină și cea barbară, opoziție cu rădăcini adînci, la care, în vremuri apuse, ținuseră pînă și capetele cele mai luminate. Pentru prima dată în istoria omenirii se născu atunci idea unității cosmopolite a tuturor popoarelor și oamenilor.

Această concepție — anume că omenirea toată nu se compune din grupuri caracteristice ci din nenumărați indivizi, oarecum „suverani” sub tutela ei — nu se putea ivi decît într-o vreme care nu mai resimțea efectele tradițiilor naționale perpetuate de un cerc restrîns pria convingeri și obiceiuri (tradiții ce își puseseră pecetea de neșters pe oamenii formați de ele), și care lăsa dezvoltarea tuturor însușirilor pe seama fiecărui individ.

Din tendința către individualizare se nutreau constituțiile monarhice ale celor mai însemnate state elenistice. Aci ca pretutindeni, monarhia „luminată” îi îngăduia individului o mai mare independență decît aceea pe care poate (sau are voie) să-i acorde un guvernămînt popular (democratic sau oligarhic) bazat pe o riguroasă administrare comună sau pe o masă omogenă de cetățeni. Nu mai era vorba acum de vechea organizație statală care-i obliga pe cetățeni să-și supună dorințele personale muncii comune tinzînd către un scop comun, și care, îndreptățindu-i, ba chiar oferindu-le să participe la treburile de stat cele mai de seamă, le impunea parcă obligația salutară să-și dezvolte într-o egală măsură acele nobile însușiri pe care le admirăm la grecii din primele secole. Cît privea formarea sa și felul de a-și folosi însuși- 33-4

rile, individul nu se mai putea bizui decît pe sine. Astfel însă pieri în mod ineluctabil acel „stil unitar” care, în viața organică comună a micilor state grecești, determinase cu o necesitate admirabilă, ce părea a izvorî dintr-un cuget comun tuturor, roadele îmbelșugate ale statului și artei. Căci acea unitate se sprijinea esențial pe fuziunea perfectă a spiritului individual cu viața comunității.

Epoca premergătoare fusese caracterizată prin-tr-un curent *științific* și, din acest motiv, impopular, care pregătise sciziunea cetățenilor în două tabere hotărît despărțite: o mulțime neștiutoare de carte și o minoritate de oameni culti, mai bine-zis de erudiți formați în vederea unei virtuozități speciale în materie de cultură. Faptul de a rezerva cultura unui număr infim de favorizați,

precum și subtila aprofundare a fiecărei discipline științifice datorită unei intense activități unilaterale (care, desigur, le-ar fi părut josnică grecilor epocii eroice) duceau în mod inevitabil la exacerbarea tot mai îndărătnică a unui individualism au tode terminat.

În aceste condiții, ce putea să mai însemne pentru o societate atât de divizată religia mitică, rădăcina însăși a simțămîntului comun tuturor strămoșilor?

Rădăcinile uscîndu-se, puteau oare miturile, cele mai delicate și strălucitoare flori ale acestui simțămînt, să-și păstreze seva? Condițiile fiind cele pe care le-am zugrăvit, învățații s-ar fi îndepărtat de pămîntul hrănitor (de multă vreme subminat) al religiei mitice, chiar dacă nu s-ar fi generalizat datinile pur raționaliste, chiar în lipsa înrîuririi corozive a nenumăratelor teorii teologice și teosofice răspîndite cu succes crescînd de străvechiul și rafinatul geniu al barbarilor asiatici.

Cultura elină era menită să cunoască soarta oricărei culturi în asemenea timpuri: *tingit sibi cuisque colendum, mens vaga suadet*.[^] În general, nici o perioadă a istoriei culturii eline nu a sim-

* Astfel se exprimă un poet păgîn din timpul decăderii 335 _..._ ^Anthol. lat., ed. Riese, 676, 14, 10).

* Astfel se exprimă un poet păgîn din timpul decăderii religiei vechi (Anthol. lat., ed. Riese, 676, 14, 15).

țit atât de puțin nevoia unei religii ca epoca elenistică, cu totul supusă culturii alexandrine. Ea a fost, în mod perfect logic, urmată de pătimașă reacție religioasă a primelor secole ale erei noastre. Atunci însă cînd spiritele cultivate simțeau nevoia unui sentiment comun în toate împrejurările însemnate și grave ale vieții, ele se mulțumeau, de cele mai multe ori, să apeleze la autoritatea filosofilor (stoici, epicurieni, sceptici, peripateticieni). Despuată de profunzimea viguroasă a teoriilor gînditorilor mai vechi (din care cei mai mulți fuseseră spirite cu totul izolate) inconsistența acestor sisteme le făcea cu atât mai apte să-i satisfacă pe toți: numeroșilor solitari împrăștiați le oferea, sub forma unui surogat al religiei, un corp de doctrină general asupra lumii, iar grupului de erudiți sugestia unei comuniuni ideale. Această nouă și importantă cotitură a filosofiei explică de ce filosofi din acea vreme subliniau latura morală și practică; în schimb, etica celor mai influente sisteme dă dovadă de adîncă neîncredere față de mersul lumii și de soarta omenirii. Iată de ce adepții lor au căutat căi cît mai individuale pentru dorințele, cugetul și existența lor¹.

3.

Poeții acelor vremuri își au rădăcinile într-o cultură străină străvechiului simțămînt popular și aparțin aproape cu toții cercurilor de virtuosi erudiți care, cufundați în studiul pașnic al gramaticii și al antichității, se considerau pe drept ca fiind autentici reprezentanți ai culturii specifice a timpului lor. Ce punct de vedere adoptau oare fiii unei epoci fără de zei față de vechile legende cu zei și cu eroi, care, pînă atunci, oferiseră unicele teme ale marii poezii? Unii nu se atingeau

¹ În *Autobiografia* sa, Giambattista Vico caracterizează pe bună dreptate morala, atât a stoicilor cît și a epicurienilor, drept „una morala di solitari”. (Vezi Tertullian, *De pallio*, 5, despre morala stoicilor și a epicurienilor „*totum quietis magisterium*”).

deloc de asemenea subiecte, căci un instinct sigur îi predispunea pentru alte genuri: se îndeletniceau cu epigrame delicate, zugrăveau în idile grațioase bucuriile mărunte ale vieții tihnite la țară și la oraș, își tălmăceau blîndețea simțămîntului în epistole poetice sau în poezii de circumstanță cu prilejul unei nunți sau unui doliu, născociau peripețiile unui gingaș foileton în versuri (coliami, poeme cinegetice, etc). Alții se trudeau să compună poeme didactice, greoaie, plicticoase, pretențioase, degradînd astfel profunzimea autenticului gen didactic, căruia vechii poeții filosofi îi conferiseră o reală splendoare. Toți poeții aceștia erau cît se poate de străini de spiritul comediei atice de stil nou, genul cel mai viu al epocii. Poetul care, mînat de o ambiție mai nobilă, se consacra tragediei, nu putea trata decît subiecte mitice. Ne vedem siliți să mărturisim că nu avem nici o noțiune despre tratarea miturilor de către pleiada, atât de repede stinsă, a tragicilor alexandrini. Din *Imnurile* lui Callimach ne putem face o imagine despre felul cum erau prezentate miturile în poezia de Curte oficială, cu totul lipsită de viață. Studiind însă cu mai mult interes tratarea epică a miturilor, vom constata în mod neîndoelnic că poezilor alexandrini le era cu neputință să mai insuflă viață adevăratelor mituri. La un popor fărâmițat într-o pulbere de neamuri, mitul își aflase moartea; în mîinile unor erudiți de cabinet, poezia eroică a legendelor, care nu se mai adăpa din nesecatul și spumosul izvor al poeziei populare, nu se putea prefăce decît într-o compoziție împietrită și artificială. Din experiență Știm că, atunci cînd și-a luat zborul sufletul care odinioară îi anima, eroii admirabilelor legende străvechi (revăzute de poeți populari triviali) nu-și păstrează decît o monumentalitate înfricoșătoare, uneori chiar caraghioasă; nici cel mai artist dintre poeți nu mai era în măsură să le confere mai mult decît viața cețoasă a unei idealități lipsite de conținut. Unei epoci raționaliste și nepăsătoare față de politică

nu-i este îngăduit să se joace cu 337 legende sublimă în care veacurile trecute și mai pline de seva și-au pus toată bogăția cugetului și tot sufletul. Pe poezii elenistici în special îi amenință mai puțin primejdia de a se juca cu miturile pentru a le prefăce în alegorii fără miez sau în simboluri rigide fără artă (de al căror sens dau prea limpede dovadă poemele orfice); ei riscau însă să trateze sub un unghi *pur istoric* și lipsit de orice sentiment miturile unei epoci care se complăcea în platitudinile lui Euhemerus. Dispariția înțelegerii pentru mituri se îmbina cu mediocritatea generală a acestor artiști pentru a le tăia calea spre culmile artei și gloria adevăratului poet epic; acesta știe să însușească cu spiritul acțiunii lungul șir de aventuri și episoade ce constituie trama poemului. Experimentatorii aceștia nu aveau mijloacele să atingă arta supremă a poetului înzestrat cu darul *compunerii* (artă ce constă în *totum ponere*), deoarece nu le mai era îngăduit să înțeleagă o simțire sau o concepție ce se întruchipa într-un personaj mistic (ca Heracle, Ja-son sau Tezeu) și ale cărei armonice însoțeau toate peripețiile legendei precum o temă cu variațiuni.

O dată cu spiritul străvechiului poem eroic, poezii pierduseră și factorul ce lega întâmplările mitice într-un tot unitar; însușirea pestriță a aventurilor trăite de eroii de altă dată se desfăcea, fără voia poezilor, într-o cronică anarhică și neînsușită; tabloul zugrăvit după toate regulile artei și compoziția savantă se prefăceau parcă într-un covor pestriț alcătuit din nenumărate episoade nelegate între ele, ce nu puteau fi cuprinse într-o singură privire.

Acesta va fi fost viciul pe care Aristotel îl reproșează autorilor unor lungi epopei despre faptele lui Heracle și ale lui Tezeu, cărora, în epocile mai târzii, le fu atribuită porecla dojenitoare de „poeme ciclice”. Nu se mai poate stabili în ce măsură acest viciu apărea deja în epopeile lui Panyasis, care „reînviase poezia epică demult stinsă”, sau în cele ale lui Antimachos. Încercările întreprinse în epoca elenistică de a trata în mod epic mituri autentice nu se puteau feri de rigidi-

tatea sus amintită¹. Oricare cititor o va remarca în *Argonautica* lui Apollonius din Rhodos, povestire lipsită de viață; legende fantastice, doar amin-ite de poet fără a fi însușite de spiritul său, se prefac cu totul în basme — în basme, însă, părăsite de adevăratul geniu al basmelor. Povestirea uscată se desfășoară fără meandre, iar personajele eroice și divine sînt golite de orice substanță. Merită, însă, să amintim aci naivitatea cu care poetul, lipsit de darul epic, se oprește asupra sentimentelor ascunse ale romantice sale eroine. El nu reușește să îndeplinească adevărata misiune a poetului epic, adică să confere acțiunii trăsături cît mai plastice pîna și în scenele cele mai emoționante; dar în zugrăvirea conflictelor lăuntrice ale Medeei se aude pe alocuri un sunet nou, ecoul unei pătimase frămîntări a simțămîntului². Fără voia sa, scriitorul ne arată în ce direcție poezii din acele vremuri erau duși de talentul lor.

4.

Corifeii estetici ai poeziei elenice, se vede, prea bine seama ca epopeea ^{TMJ}ol^o8. phi- maestrului -^ ^re nt ^ ^ ?), al discipolului sau Iheocn: lin ■ chiar Kallimachos jespmg cu depl na conștinț^, ^ ^ cu amarnica asprime, ^{ince} ^A ^{rc} ^ f \ â asupra Apollonius; critica lui « «tmdea, m» • P-tuturor epopeilor mitolog,« de ^{TMJ} P ^{yJ} J Ne este cunoscuta triviala sa ie g^

i

cu

. v<<, IM, „,«tor

*>«
■ E***

339 ale eroilor.

buzele unui savant cu cunoștințe enciclopedice) — „Carte mare, pacoste mare” — era desigur îndreptată împotriva viciului inerent acestei poezii epice vlăguite, anume de a compune poeme interminabile dintr-o sumedenie de părțicele pestrițe, în loc de a le alcătui conform unei nobile concepții unitare. El însuși nu făcea asemenea încercări. «Nu va așteptați să auziți de la mine vreo cîntare tumultuoasă!» exclamă el și, spre justificare, pretinde că nu are, ca și acei poeți epici, darul de a compune o mare opera coerentă. Artă unui poet, spune el, nu trebuie măsurată după lungime. El știa prea bine în. ce consta puterea artei sale. Este lesne de înțeles că o Școală nouă, care nu se mulțumea să atace încercările neizbutite ale rivalilor de a se întrece cu Homer, nu-l cruța nici pe însuși modelul lor, pe respectabilul părinte al poeziei. încă Theocrit își bătuse joc de cei care respingeau pe

poetii moderni sub pretext că «Homer este destul de bun pentru toată lumea» (*Idyll*. XVI. 20); iar Kallimachos pare, într-adevăr, să-i acorde lui Homer doar un cuvânt de laudă ironică, numai pentru a scoate mai bine în relief propria sa modernitate. În tot cazul, opoziția se îndrepta mai curînd împotriva noilor poeți cu pretenții la artă homerică, decît prețuirii teoretice a vechiului maestru. Acești poeți aveau, însă, tot dreptul să-și înfrunte rivalii, fiind conștienți de valoarea lor: au știut să înființeze și să încetățenească în literatură noutăți rodnice. Din afirmațiile acestor scriitori „moderni” reiese că, contrar operelor nesfîrșite ale adversarilor lor, ei tindeau către prelucrarea migăloasă a unor teme mărunte și foarte precis delimitate. O asemenea mărturisire negativă a propriei *slăbiciuni* pare a se fi întemeiat pe o justă apreciere de sine; cum am putea însă deduce dintr-însa cauza înrîuririi puternice pe care a exercitat-o asupra istoriei culturale a epocilor următoare? Migala cu care acești artiști își elaborau măruntele lor teme va fi fost poate cauza enormei lor influențe, care se explică în primul rînd prin alegerea *unui gen cu totul nou de motive poetice*; acestea se potriveau mai bine însușirilor speciale ale poezilor erudiți ai timpului decît vechile mituri pe care ei le puteau pune în scenă numai recurînd la toate procedeele unei reflecții de gradul doi.

Călăuziți de un simțămînt iscusit, scriitorii nu născoceau subiecte proprii. Succesul — de ordin mai mult patriotic decît artistic — repurtat de poemele istorice ale lui Choerilus nu-i putea îndemna să-l urmeze pe acesta pe aceeași cale; zugrăvirea poetică a legendelor istorice ale neamului (din poemul, cu irizări romantice, al lui Rhia-nus despre aventurile lui Aristomen) pare a fi fost singura încercare izbutită de acest gen. Cine își propunea să nu «calce pe urmele celorlalți», părăsind calea glorioasă a miturilor eroice pentru a descoperi drumuri noi în bogata tradiție a poeziei populare, putea porni într-o altă direcție.

Există încă un gen de legende populare ce puteau fi tratate într-un mod pur poetic de către artiștii unei epoci care nu mai oferea un fundal prandios pe care s-ar fi răsfrînt sensul adînc al vieții de altădată, și fără de care miturile se prefăceau în povestiri golite de orice substanță. Mă refer la acele legende nevinovate care, aidoma legendelor locale din țara noastră, erau legate de întîmplări ciudate ale patriei, de străvechi obiceiuri ale cultului și vieții zilnice, de denumiri izbitoare, de felurite și stranii fapte din trecut, cărora le dădeau o interpretare plină de fantezie. Sîntem îndreptățiți să le numim «legende», urmînd pilda lui Welcker, căruia îi revine meritul de a fi deosebit pentru prima oară legendele populare de totalitatea «miturilor» grecești¹. Welcker precizează pe drept cuvînt că aceste «legende» nu posedă nici un substrat *mitic*, deoarece, «prin însăși natura lor, nu cer — și nici nu îngăduie — vreo tălmăcire (oricare ar fi aceasta), și că nu ne dezvăluie în nici un fel factorul originar sau sensul pur al poemelor și simbolurilor»². Ducîndu-și tra-

¹ Vezi *Cartea zeilor* de Welcker, I, p. 95 și urm. Welcker, *Scrisori către W. V. Humboldt*, ? 84.

îul tainic, rămăseseră ferite de influența tot mai puternică a legendei *eroice*. Acestea din urmă, țesute din mătasea miturilor autentice cu care continuau să se îmbine, păstrau — în ciuda antropomorfizării lor — urme ale inițialei lor ființe demonice, iar epoca cea nouă le era tot atît de străină ca și mentalitatea ce hrănea vechile legende populare. Pentru a însufleți legendele locale cu viața poeziei, era de ajuns ca artistul să posede un talent pur pămîntesc, fără a se referi la nici o premisă. Căci prilejurile de ordin religios sau tradițional de care erau legate nu aveau, de cele mai multe ori, nimic comun cu ființa și semnificația lor lăuntrică și pur poetică; ca și anumite ciudățenii ale naturii înconjurătoare, acestea apăreau naivității populare ca o garanție serioasă a adevărului inerent legendelor cu care se împleteau; în realitate, însă, nu erau altceva decît un prilej de a povesti întîmplări gingașe sau semnificative în sine, puncte de reper pentru a-și aminti de legende ce se legau de ele precum urzeala vaporeasă a ielelor se prinde, în nopțile zburătoare de toamnă, de crengile ascuțite ale copacilor.

Din considerațiile noastre reiese că «legende» acestea ofereau poezilor epocii elenistice ultima temă mănoasă cu colorit popular. Adversarii vechiului gen epic dădeau, însă, dovadă de tact tocmai prin faptul că tratau legende populare. Înclinația lor către „povestiri stranii și încă neexploatate” se explică, ce-i drept, atît prin slăbiciunea lor pentru migala cerută de legende lesne de șlefuit, cît și prin predilecția lor (cu totul străină de poezie) pentru antichități cu valoare culturală și istorică; în acest fel puteau satisface în voie pasiunea pe care o nutrea adevăratul alexandrin pentru tot ce era ciudat, rar, cunoscut și accesibil numai unei minorități de spirite alese. Din mărturiile lui Kallimachos, purtătorul de cuvînt al Școlii, nu deslușim decît dezgustul poetului erudit față de calea largă și de izvorul comun

al poeziei obișnuite. În culegerile de legende poetice alcătuite de acești autori, multe — dacă nu cele mai multe — nu sînt decît povești locale neîn-

suflețite, interesante numai ca obiecte de muzeu. Nu vorbim aci de viciile și frumusețile acestor poeme de pură erudiție pe al căror caracter împietrit (nerămînîndu-ne decît fragmente) îl putem deduce numai din faptul că nu au exercitat nici o influență asupra poeziei și plasticii contemporane sau asupra epigonilor latini¹. În atîta zgură, însă, ce ne-au oferit acești poeți zeloși există și multe giuvaere de aur pur; printre acestea se numără, în primul rînd, poeziile romantice care, inspirate din legende populare, zugrăvesc soarta capricioasă a tinerilor îndrăgostiți. Acestea au exercitat o înrîurire puternică asupra sensibilității timpului lor și a epocilor următoare; ba au influențat în modul cel mai rodnic romanele eline ale epocilor tîrzii. Ce-i drept, ei nu erau primii care au descoperit poezia povestirilor de dragoste; aveau numeroși premergători, asupra activității cărora vom arunca o scurtă privire nu lipsită de interes.

5.

În timpurile eroice ale culturii eline, poezia tragică și epică nu trata teme erotice decît îmbinînd aceste motive, pe care le considera secundare și inferioare, cu o intrigă de altă natură; aceste coarde ale sensibilității erau atinse ca în treacăt, cu sfială și în mod fugar; conitirar, însă, opiniei larg răspândite, atitudinea aceasta nu se datora faptului că acei oameni, pătimași și plini de fantezie, ar fi fost mai puțin stăpîniți de cea mai puternică dintre toate patimile decît sufletele mai obosite ale generațiilor următoare. Rațiunea și cumpătarea cu care pețeau și se căsătoreau, departe de a sprijini părerea admisă, arată numai că ei îngrădeau drepturile pasiunii asupra vieții; iar lirica eoliană dovedește cu prisosință că nu se sfiau să îngăduie pro-

¹ Plnă și Euphorion, reprezentantul cel mai de seamă al acestui gen de poezie elenistică, pare a-i fi influențat pe „cantores Euphorionis” bațjocoriți de Cicero mai mult prin 343 tehnica metrului decît prin subiectele tratate de el.

funzimii și forței sentimentelor amoroase să izbucnească nestăpînit și cu ardoare.

Numai noblețea tragediei și marile figuri ale epopeilor eroice erau ferite de flăcările pasiunii. Epopeii i se potrivea această pitimă cel mai puțin; căci, oricît de furtunos bîntuia în suflet, dragostea nu oferă fanteziei contemplative imagini plastia ale eroismului exacerbat, pe care epopeea are menirea să-l zugrăvească. Iar dică teatrul, contrai epopeii, este chemat să expună tocmai asemenea conflicte *lăuntrice*, pasiunea amoroasă pare a nu satisface concepțiile lui sublime. Grecii vedeau în puterea atotstăpînitoare a dragostei o nenorocire umilitoare, un „pathos”; un „pathos”, însă, nici eroic, nici activ, ci pur *pasiv* care zăpăcea voința, furîndu-i rațiunii cîrma din nrîni; iar cînd omul cădea în prăpastia dezordinilor amoroase, «pa-thos»-ul nu-l înălța prin mizeria sa, așa cum eroii tragici erau sublimați prin crimele lor, ci îl copleșea, nimicindu-l. Legende de dragoste cu deznodămînt tragic nu erau, așadar, potrivite să unească o imensă mulțime de oameni, cuprinși de emoția solemnității la care participau sărbătorind zeul entuziasmului, în simțămîntul trezit de tragica noblețe a puternicei voințe omenești.

Epopeea și tragedia primitivă respingînd voit asemenea legende, nu este de mirare că numeroase povestiri tratau vicisitudinile tinerilor îndrăgostiți, preluînd astfel de la străvechi tradiții populare elementele oferite de cel mai uman dintre toate sentimentele. Tradițiile populare ale diverselor neamuri eline erau, într-adevăr, izvoare nesecate de legende erotice, în ciuda a ceea ce ne închipuim despre aversiunea resimțită de greci față de „sentimentalitate”. Nu se știe cînd a început poporul elin să celebreze aventurile amoroase și în romane populare, ca de pildă în cîntecul (amintit de Aris-toxenos) inspirat din sinuciderea unei fete numite Harpalyke, care fusese respinsă de Iphikles. În prima jumătate a veacului VI, Stesichorus introduse în literatura cultă acest tip de legende populare. Atunci cînd compunea un cîntec de jale despre tragicul sfîrșit a Kalykei, fata disprețuită de

Euathlos, își reamintea poate de cîntecul popular a cărui eroină era Harpalyke. În poemul intitulat *Rhadina*, relatează soarta sîngeroasă a acestei fecioare din Samos care, căsătorită cu tiranul din Corint, rămînea credincioasă dragostei pe care o nutrea demult pentru vărul său. Aci poetul s-a inspirat neîndoielnic dintr-una din nenumăratele legende populare ce aminteau de domniile despotice ale **atâtor** tirani greci. Da la un basm popular sicilian a împrumutat unul din personajele menite să cucerească gloria în poezia erotică populară: Daphnis. Pe acesta l-a introdus în literatură, povestind dragostea cu care o nimfă îl înconjoară pe frumosul pastor, fiu al lui Hermes; cînd Daphnis, însă, își uită jurămîntul de credință în brațele fiicei regelui, nimfa îl orbește, lăsîndu-l pradă unei morți jalnice. Din păcate nu știm sub care aspect a introdus poetul în lirica narativă aceste teme cu totul noi.

Metrul ne îngăduie, totuși, să admitem că povestirea insista mai mult asupra analizei sentimentelor decât asupra întâmplărilor exterioare; dealtfel, metrul (cel puțin în *Rhadina*) este alcătuit nu numai din dactili sau din dactili și trohei separați (metrul zis dactilo-epitric), ca în poemele li-rico-epice pe teme eroice, ale lui Stesichorus; cel folosit de poet aci se apropie de așa-zisa lirică «subiectivă» a eolienilor.¹

Deși povestirile erotice constituie embrionul romanului în aceste timpuri îndepărtate, fragmentele lirice ce ni s-au păstrat din epoca următoare nu indică existența altor tentative în direcția poeziei narative de dragoste. Tragedia atică, pe care un avînt fabulos o înălțase uluitor de iute pe culmile artei, începu să decadă spre sfîrșitul veacului al V-lea, părăsind sublima ei profunzime pentru a trata subiecte interesante sub unghiul psihologic; această decadentă se manifesta, printre altele, și prin faptul că tragedia, inspirîndu-se din legende populare, alegea drept subiect furtunile dragostei pătimașe urmate de un sfîrșit dureros.

345

¹ Vezi Westphal, *Grlechische Metrik*, II, 290, 744, 780.

Eschyl respingea erotismul, și avem toate motivele să credem că îl refuza în deplină cunoștință de cauză. Știa, însă, să folosească cu măiestrie tragismul inerent anumitor motive erotice: astfel, ticăloasa luxură a Clytemnestrei accentuează atmosfera apăsătoare ce învăluie întreaga dramă (*Aga-memnon*); dar motivul erotic rătnîne pe planul al doilea pentru a sluji unui scop și mai profund și mai tragic — ceea ce ne reamintește de un motiv analog din *Hamlet*.

În *Broștele* lui Aristofan, Eschyl are tot dreptul să-i declare lui Euripide *ci*. nu a arătat niciodată pe scenă vreo femeie îndrăgostită.

Sofocle s-a folosit de patima amoroasă în multe piese, ca de un motiv plin de efect. În mai toate cazurile, însă, dragostea nu însemna, cît privește acțiunea esențială, mai mult decât un imbold sau un sprijin al eroului, printre altele mai importante. Numai în *Oenomaos* joacă ea un rol mai însemnat. În *Aniigona*, singura piesă ce ne este pe de-a-ntregul cunoscută, dragostea pătimașă a lui Hemon se reliefează abia mai mult decât numeroasele și discretele trăsături secundare, care, aidoma unor delicate mlădieri și unduiri, sînt menite să anime (pentru a ne îngădui o mai profundă înțelegere a personajului) simplitatea măreață, aproape rigidă, a eroinei.

Din toate dramele poetului, una singură are drept subiect esențial, unic, puterea nimicitoare a unei dorinți erotice vinovate: *Fedra*. Aceasta pare a fi prima tragedie de dragoste. Subiectul l-a împrumutat de la o legendă locală din Trezena, iar pe eroină, prada pasiunii ei irezistibile pentru Hippolyt, fiul ei vitreg, nu a zugrăvit-o șovăitoare și rușinată, ci înflăcărată de violența imperioasă a dragostei sale. În loc de a-l înălța pe spectator în vâltoarea aspirațiilor entuziaste către măreția eroică, era, neîndoielnic, o nemaipomenită îndrăzneală din partea poetului să trezească compătimire pentru o patimă nefericită ce uita de orice pudoare feminină și de măsura impusă de voință. Este, însă, lesne de înțeles că zugrăvirea magistrală a pathosului cel mai accesibil tuturor oamenilor, 346

întruchipat, pentru prima dată pe scenă, cu forța covârșitoare a demonismului său, era menită să tulbure pînă în străfunduri sensibilitatea spectatorilor. Sîntem îndreptățiți să presupunem că această tragedie de dragoste a servit mai tîrziu drept model nenumăratelor prelucrări ale legendelor populare erotice.

Euripide a consacrat aceluiași subiect două piese, iar ulterior legenda Fedrei și a lui Hippolyt a fost prima pe care au cunoscut-o „barbarii care, de bine, de rău, învățaseră limba greacă”.¹

Oricum, Sofocle nu a repetat îndrăzneția sa tentativă. Euripide, în schimb, a tratat cu prisosință subiecte erotice. Preferința sa se explică, în mod manifest, prin tendința de a închide tragedia eroică în îngustimea dramei burgheze, cît și prin predilecția sa marcată — în opoziție cu Eschyl — pentru personaje *pasive*. De aceea era firesc ca el să se simtă atras de legendele populare erotice: motivele principale ale acțiunii sînt constituite de sentimentele cele mai intime — și general-umane — ale eroilor; pe de altă parte, ele nu mai poartă pecetea vechii culturi și sensibilități eline de care se desprinsese sufletul poetului. Tratarea acelor fabule îi îngăduia lui Euripide să desfășoare din plin imensul său talent în slujba dialecticii pasiunii; aci, într-adevăr, nu mai era urmă de contrastul supărător dintre vechea măreție, de care eroii miturilor eroice dădeau dovadă în voința și actele lor, și notațiile psihologice, cu totul moderne prin sofistica profunzimii lor — contrast ale cărui efecte tulburau armonia tragediilor compuse de Euripide după autenticele legende eroice.

El a fost primul care a introdus legendele populare erotice pe scena dionisiilor. Datorită varie-

¹ Pausanias, I, 22, 1. Decei pomenește Pausanias pe barbari? S-ar putea ca această legendă (imitată chiar în Grecia în numeroase versiuni) să li ajuns în Orient ca atîtea altele, dînd naștere acolo nenumăratelor povești despre dragostea mamei

vitrege pentru fiul soțului ei prlt pe nedrept etc. Vezi povestea despre Sijawusch și Sendabeh In *Cartea Regilor* a lui Firdusi (Gorres, Heldenbuch, Iran II, 4.5), și *Povestea celor șapte Înțelepți* (despre sursele budiste, vezi Benfey, Or. și Occ. III 177, Godeke, Ibid. III 391) etc.

tații caracterelor lor, legendele acestea — pe care nu le vom menționa decît în treacăt și pe care Euripide le-a îmbrăcat în primul lor veșmînt poetic — ne arată sub cîte unghiuri a încercat autorul să zugrăvească una și aceeași patimă.

În *Diktys*, brutalul Polydektes ne arată cum încearcă să cucerească dragostea un bărbat îndrăgostit la nebunie; în *Meleagru*, tînărul erou oscilează între două sentimente (amorul arzător și simpatia născută din camaraderie, de luptă) pe care i le inspiră vînjoasa A talan ta; Euripide oare, în aceste străvechi legende eroice, așezase dragostea în primul plan, făcu din vechiul basm despre Perseu și Andromeda una din cele mai strălucitoare pilde de dragoste cavalierească. El a fost primul care, în *Andromeda*, a prefăcut isprava lui Perseu într-o „jucăușă luptă a lui Eros”, transformîndu-l pe Perseu în galantul cavaler sub aspectul căruia a fost perpetuat pînă și de artiștii plastici. Cînte-cele, monologurile și dialogurile erotice ale acestei celebre drame — îndeosebi apelul lui Perseu către Eros — au cunoscut, secole de-a rîndul, un imens succes. Fragmentele păstrate nu ne permit să ne dăm seama în ce măsură mersul și coloritul acțiunii (în *Oenomaos*) erau influențate de dragostea lui Pelops pentru Hippodamia, și a lui Achil pentru Deidamia. Ne-ar fi greu să credem că iubirea juca un rol neînsemnat, cînd știm că pînă și sublima Antigona (în tragedia cu iacei ași nome) avea o intrigă amoroasă secretă cu Hemon. Anumite tragedii, al căror subiect trata dragostea — curmată prin moarte sau infidelitate — a soției pentru soț, capătă un colorit sumbru, cu totul deosebit. În *Protesilaos* (dramă pe care Welcker, bazîndu-se pe subiect, a reconstituit-o cu atît duh), Laodamia, călăuzită de o dragoste ce se preface într-un patetic dor de moarte, are «sublimul curaj» de a-4 urma pe soț în Hades. Durerea născută din gelozie o împinge pe nu mai puțin viteaza Medeea la o groaznică răzbunare. Această dramă alcătuiește un contrast puternic cu al treilea gen de tragedii de dragoste în care poetul desfășoară întreaga virtuozitate a artei sale 348

psihologice, zugrăvind puterea corozivă și nimicitoare pe care o exercita o patimă erotică criminală asupra sensibilității feminine. Caracteristic este faptul că legende populare grecești, din care s-au inspirat ceea ce am putea numi «tragediile de adulter» ale lui Euripide, centrează în femeie acea patimă funestă; s-ar părea că grecii nu puteau — sau nu voiau — să-și închipuie un bărbat care, stăpînit de o dorință atît de puțin virilă, cade pradă pasiunii pînă la a călca în picioare toate legile și orînduirile omenești. Euripide se complăce chiar în a opune dorinței sălbatice a femeii disprețul înghețat al bărbatului. Astfel, în *Stheneboa*, virtutea lui Bellerophontes, întezită pînă la cruzime, înfruntă dorul nestăpînit al reginei Stheneboa pentru „oaspetele din Corint”, dor ce se adapă zilnic din visătorul joc al amintirilor; tot astfel pare a se comporta eroul din *Peleus* cu Astydamia. În *Phoenix*, suferă eroul titular pe care concubina tatălui său îl pîrăște pe nedrept, în urma zadarnicelor ei încercări de a-l seduce. Legenda similară a Fedrei și a lui Hippolyt îl atrăgea atît de puternic pe poet, încît el compuse două studii diferite despre caracterul eroinei. Prima versiune, apropiată de cea a lui Sofocle, în care Fedra, dusă de patima ei, cade pradă celor mai dezlănțuite dorințe, este mai puțin reușită; a doua, însă, intitulată *Hippolyt*, constituie o adevărată capodoperă: arta, cu totul personală, a lui Euripide, zugrăvește cu trăsături, pe cît de netede pe atît de subtile, imaginea unei pasiuni bolnăvicioase. Nu vom examina aci arta neîntrecută și cunoscută tuturor ce strălucește îndeosebi în zugrăvirea înspăimîntătoarei vlăguiri a unei sensibilități în care se spulberă toată forța vitală; ceea ce ne interesează este faptul că poetul a rămas perfect fidel spiritului legendei populare. Drama este purtată de cearta dintre Afrodită și Artemis; Hippolyt, credincios virtuozității zeiței a vînătorii, devine jertfa zeiței dragostei care se simte jignită de disprețul tînărului¹. Se aude aci vocea autenticei sensibilități populare

349

Vezi Prologul și V, 442 și urm.

eline: pentru prima oară este tratat în mod artistic conflictul dintre virilitatea aspră și o nesecată dorință, pe care îl regăsim în atîtea legende populare erotice ale grecilor și de care s-au folosit cu predilecție poeții erotici elenistici pentru a mări interesul intrigii. În sfîrșit, să mai amintim de *Eol*, unde ni se înfățișează tainica legătură amoroasă dintre Kanake și fratele ei Makareus privită sub unghiul funestelor ei urmări. Subiectul nu poate decît să ne respingă; și totuși, făcînd o confuzie între un caz patologic penibil și emoția tragică, poetul a scris o dramă pe care lutorii de mai tîrziu au aplaudat-o și imitat-o.

Tragicii de mai tîrziu par a-1 fi imitat pe Euripide și în preferința sa pentru reprezentarea iubirii

pătimăse și fatale.

Numai dacă admitem că activitatea lor — intensă, în aparență — era îndreptată în acea direcție, versurile lui Ovidiu nu ar constitui o exagerare tipătoare:

Omne genus scripti gravitate

tragoedia vincit;

haec quoque materiam semper • *amoris habet.*

(Trist. II, 381, 82)

Poetul însuși are apoi subiecte ale unor tragedii erotice, iar personajele provin din opera lui Euripide; existența unor poeți aparținând generațiilor următoare reiese din enumerarea altor personaje, ca Ganymede și Hylas, cărora li se adaugă Ata-lanta (a cărei dragoste romantică pentru Hippomenes i-a servit lui Pacuvius drept subiect al unei tragedii după un model grecesc) și Scylla din Me-gara; aceasta își trădase tatăl și orașul natal, fiind ademenită — după cum ne spune Eschyl — de bijuterii de aur; apoi, însă, poeții explică gestul ei prin dragostea vinovată ce o lega de dușmanul țării; motivul acesta a apărut mai târziu ca fiind 350

cel adevărat. O perversiune și mai oribilă a sentimentului se oferă poeților în legenda cipriotă despre dragostea Myrrhaei pentru tatăl ei Kinyras, prilej de studiu psihologic de un mare rafinament, exploatat cu predilecție de tragicii elenistici¹.

După toate probabilitățile, vreo tragedie din acea perioadă reprezenta dragostea inspirată Byblis-ei de către fratele ei Kaunos, precum și legătura vinovată dintre Klymenus și fiica sa Harpa-lyke. Alți autori reiau legende de dragoste tratate mai înainte de Euripide; astfel, Suidas, înși-rudnd titlurile tragediilor sorise de poetul alexandrin Lykophron — opere ce dovedesc predilecția autorului pentru subiecte cu totul noi — pomenește de trei drame (*Eol*, *Andromeda*, *Hippolyt*) pe teme adesea exploatate. Frumoasa legendă al cărei erou este Dapnnis, o vedem reluată, după Stesi-chorus, de alexandrinul Sosithus, însă sub forma unei așa-zise drame cu satiri. Este de presupus că multe din legende erotice tratate ulterior de naratori au fost scoase din negura tradițiilor populare de poeții tragici stimulați de Euripide. Versurile cu care Ovidiu își încheie enumerarea ne îngăduie să presupunem o pletoră de asemenea tragedii amoroase:

Tempore deficiat, tragicos si persequar ignes², Vixque meus căpiat nomina nuda liber.

Dar iată un fapt ce dovedește succesul imens de care se bucurau tragediile erotice: metamorfoza treptată a tragediei în pantomimă nu a împiedicat ca tocmai dragostea să rămână, până în ultimele decenii ale Imperiului, subiectul favorit al unui gen care, în virtutea limbajului său plastic, nu oferea mari posibilități de exprimare caracterului

¹ Welcker, Trag. 1226. Ptolemeu Philopator s-a inspirat din această legendă în tragedia *Adonis*.

² Prin *tragic ignes* înțelege probabil și Modestinus o serie de victime ale lui Eros: Fedra, Scylla, Medeea, Didona, Arethusa, Byblis, etc. Un pasaj celebru al lui Virgiliu enumă- 351 ră jertele dragostei nefericite (En. VI, 442 și urm.).

interiorizat al tragediei. *Mic perpetuo ficti saltant-tur amantes*, scrie Ovidiu despre pantomimele vremii sale (*Remed. amor.* 755). În scrierea sa despre dansul-pantomimă (cap. 47—60), Lucian enumără printre numeroasele subiecte mitologice din care el se inspira, în primul rând legende erotice ce dobândiseră renume datorită tragediei: Akamas și Phyllis; Hippolyt, Scylla și Minos; Bellerophon și Stheneboea; Andromeda; Enea și Didona; Achile la Scyros; Aipollo și Daphne; Pasiphae; Ariadna; Myrrha. Am fi bănuț că cele mai multe, dacă nu toate, din aceste teme erau inspirate din tragedii chiar dacă nu ar exista o observație explicită a lui Lucian: «Pantomima purcede, înainte de toate, din subiectele tratate de tragedie» (cap. 61). Într-adevăr, pantomima era, și cât privește miturile tratate, moștenitoarea tragediei.

11.

Dacă poeții elenistici se complăceau în a povesti aventuri amoroase într-un spirit foarte apropiat de sensibilitatea modernă, ei rămâneau, totuși, credincioși vechilor tradiții eline prin faptul că nu-și născociau subiectele, ci le preluau de la legende populare. Kallimachos se putea mândri pe bună dreptate că faptele **cântate** de el sînt sprijinite de dovezi. Autorii nutreau încă ambiția de a da numai o formă poetică unor legende tradiționale; ba mai mult: ei puneau atîta preț pe documentele pe care se întemeiau povestirile lor, încît se opreau, bunăoară, în mijlocul unui poem pentru a sublinia cu pedanterie și a supune unui examen critic feluritele versiuni ale unei legende, așa cum le înfățișaseră alți poeți. Totuși, se pare că nu chiar toți autorii din acea vreme își țineau atît de riguros imaginația în frîu prin tradiție¹; în general, poeții se desfătau în mod manifest miadificînd sau îrotre-

¹ Pausanias, atît de fin cunoscător al legendelor necunoscute sau uitate, constată, de pildă, alterări ale tradiției în

gind legende vechi prin născociri personale; plăcerea lor supremă, însă, era să descopere legende locale pline de ciudăţenii şi de curiozităţi, pe care fericitul găsitör le prezenta cititorilor, în ciuda bizareriilor povestite, ca fiind rarităţi sprijinite pe documente. Preferinţa lor pentru poveşti colorate şi subiecte interesante prin însăşi noutatea lor face legătura cu activitatea febrilă căreia i se dedau ulterior poeziei, împinşi de nevoia de a inventa neobosite teme nemaiauzite; totuşi nu au rupt cu tradiţia care cerea ca poezii să îmbrace legende populare în haina poeziei. În primul rând, datorită iimitelor impuse, perpetuau tradiţiile şi prestigiul poeziei vechi; sîntem, însă, îndreptăţiţi să credem că ei ştiau să preţuiască foloasele pe care un artist le poate trage dintr-un subiect tradiţional. Pentru a obţine efecte depline, arta cere să *credem* întru-cîtva în realitatea şi adevărul celor povestite sau reprezentate; fapt lesne de observat: tradiţiile populare străvechi, pe care poetul îşi întemeiază povestirea, contribuie să confere o întru-chipare mai reală născocirilor evanescente ale artiştilor, garan-tînd oarecum „adevărul” lor. Un alt fapt apare ca şi mai însemnat: legendele cu adevărat poetice, izvorîte din adîncuri misterioase şi prelucrate cu dragoste, secole de-a rîndul, de fantezia multor generaţii ale unui neam, dau acelor împrejurări izbitoare (care, prin veşnica lor revenire, determină pretutindeni şi în acelaşi mod viaţa omului) trăsături tipice şi, de aceea, ideale; iar caracterele lor semnificative, strînse spre obţinerea unui cît mai puternic efect, dobîndesc astfel o densitate pe care nu le-o poate da nici imaginaţia celui mai mare poet. Consideraţiunile din urmă ne îngăduie să înţelegem de ce poezii elenistici — cel puţin cît priveşte alegerea subiectelor — nu şi-au ales propria cale, aşa cum vor face ulterior *romancierii*.

Temele povestirilor lor le împrumutau probabil de la folclor; este de presupus că, aidoma perie-geţilor timpurii, poezii erudiţi călătoreau prin ţară spre a culege legende.

În privinţa, mai cu seamă, a legendelor erotice 353 ne este permis să credem că povestitorii din perioada **elenistică** se întemeiau pe *tragedia* tîrae, datorită căreia multe legende dobîndiseră o întru-chipare artistică ce dezvăluia sensul lor profund. Caracterul comun celor două moduri poetice este înfăţişarea unei pasiuni aberante căreia îi pune capăt un deznodămînt violent; nenumăraţi sînt eroii acelor legende: Scylla şi Minos, Kinyras şi Myrrha, Kanake şi Makareus, Cephalus şi Procris, Hippodamia şi Pelops, Fedra şi Hippolyt, Klyme-nus şi Harpalyke, poate şi Kaunos şi Byblis.

Tragediile **târzii** vor fi exercitat o înrînire mult mai pronunţată decît reiese din puţinele surse de care dispunem; preferinţa făţişă arătată de povestitorii elenistici faţă de legendele pătrunse de *jale* şi *melancolie* pare a indica o profundă afinitate între ei şi *tragicii* contemporani. Şi unii şi alţii au tendinţa să transpună în eroii ■ vechilor mituri sentimentalitatea romantică a unor legende locale mai noi,^ conferind astfel războinicilor de altădată trăsături ce le sînt cu totul străine. Drept punct de plecare, ei aleg cu predilecţie, în legendele originare, o aluzie la vreo legătură de dragoiste; pe cîtă vreme operele străvechi nu foloseau pasiunea decît ca un *motiv* fatal şi puternic al catastrofelor ce-l pîneau pe erou, poemele noi se opreau asupra pasiunii ca atare, pentru a-i înfăţişa deliciile şi suferinţele, farmecul ei senzual şi avîntul ei înaripat.

Primul pe care îl întîlnim este, o dată mai mult, Achile. Am arătat cum legendele mai noi îl implicaseră în tot felul de legături amoroase ciudate. Dacă vechile poeme nu făceau decît aluzii discrete la viaţa sentimentală a strălucitorului tînăr, operele moderne tratau acelaşi subiect cu deosebită plăcere.

Legenda (iniţial cu totul nevinovată) despre şederea eroului la Scyrus şi Legătura sa cu Dei-damia se prefăcea acum în zugrăvirea unor farmece tainice suspecte. Prietenia sa cu Briseis do-bîndea un caracter sentimental cu totul străin versiunii primitive. Povestitorii alexandrini şi tragicii par a fi împodobit cu sensibilitatea lor admirabilă legendă despre dragostea tîrzie a eroului pentru

354

Penthesilea, după uciderea acesteia. Groaznica jertfire a Polyxeniei pe mormîntul lui Achil le servi poezilor drept pretext al unei patetice poveşti de dragoste, încărcate cu un mare lux de amănunte. Această metamorfoză a străvechilor accente eroice în duioşie şi sentimentalitate pare şi mai ciudată cînd este aplicată altor eroi ai războiului troian. Încă poemele din ciclul epic — îndeosebi cel mai recent dintre ele — dăduseră aventurilor lui Ulise, de pildă, cîte o urmă cu totul^ arbitrară, compusă ba în spiritul fantastic al străvechii legende, ba în cel pragmatic şi uscat ce caracteriza **sfârşitul** genului epic. După cum ne-a arătat exemplul lui Philetas, deşteptul martir trăia nenumărate aventuri amoroase extrem de romantice. Anumite opere latine inspirate din literatura greacă ne îngăduie să ne facem o imagine despre stilul acelor născociri elenistice: astfel, dragostea dintre Ulise şi Calypso,

cufundată dinadins de vechea epopee în vraja luminii de amurg a basmului, do-bîndește acum coloritul unei gingașe sentimentalități.

Exemplul cel mai uluitor ne este oferit de Me-deea. încă în străvechea legendă, Jason, cavale-rul-erou, era ajutat în aventurile sale de către Afro-dita. Conform procedeelelor din antichitate, totul se mărginea la o întruchipare a pasiunii — extrapolate și, oarecum, acționînd dinafară — în zeița dragostei. Poeții elenistici transpun patima în inima însăși a tinerei femei și zugrăvesc emoțiile tumultuoase, dureroasele conflicte lăuntrice, victoria finală repurtată de acea dragoste de neînvins asupra unei conștiințe cumpătate, ba chiar înclinate spre tragic; ni se deschide în fața ochilor abisul dintre invincibila putere magică a nepoatei Soarelui și cerințele umane ale iubirii ei. Nu știm cît de mult s-au inspirat acești poeți din tragediile premergătoare; ne este de asemenea necunoscut felul cum a fost tratată de doi erudiți, Antimachos și Philetas, o legendă ce se potrivea de minune unei ^povestiri elegiace. Apollonius din Rhodos se strădu-355 ieste să scoată în relief ambele laturi antinomice ale caracterului Medeei; delicatețea, ba chiar slăbiciunile dragostei contrastează cu asprimea faptelor, fără ca vreo legătură misterioasă să se stabilească între cele două trăsături, contopindu-le în unitatea unui caracter demonic.

Tot astfel, urmînd exemplul tragediei, poeții 1 au exacerbât patosul erotic din vechile legende despre Laodamia și Protesikus, sau Tezeu și Amiadfia, introducîndu-1 chiar ca pe un element nou în ciclul de legende despre Heracle. Străvechiul univers al eroilor dobîndea treptat o sumedenie de trăsături grațioase, idilice, galante, sentimentale, ba chiar voluptoase, care îi prefăceau tot mai mult pe măreții luptători de altădată în *cavaleri*, pe cît de îndrăzneți, pe atît de delicați, dornici să cucerească totodată gloria viteazului și favoarea femeilor. Poeții noștri însă nu s-au oprit aci: Olimpul divin fu învăluit de ei într-o atmosferă specială, pe care cuvintele o redau cu greu, dar care se dezvăluie puternic unui ochi obișnuit cu operele epigonilor latini ai autorilor elenistici, îndeosebi cu *Metamorfozele* lui Ovidiu.

Vechile legende și școala hesiodică (care ridicase la rang de sistem orgoliul neamurilor nobile) zugrăviseră aventurile amoroase ale zeilor cu muritoare, dar numai cu intenția de a scoate în relief rodul unei asemenea uniri; acum, însă, nu mai era vorba decît de plăcerea de a se întinde || îndelung asupra pasiunilor, coborînd pe zei la nivelul muritorilor, cu toate slăbiciunile, cu toată sensibilitatea acestora, dîndu-i pradă unei patimi mistuitoare; și — ceea ce era mai rău — fără urmă de acea *autoironie* cu care odinioară poetul (care introdusese în Odiseea pasajul despre Ares și Afrodita) lua în derîdere — făcîndu-ne-o astfel suportabilă — proiectarea propriului său erotism în lumea zeităților. Nu mai există aproape nici o deosebire între legăturile amoroase ale oamenilor și cele ale zeilor; doar că aceștia din urmă adaugă capriciilor lor mereu schimbătoare nuanța neplăcută ce poate colora aventurile galante aje unui *grand seigneur* și care va provoca 354

mai tîrziu pe bună dreptate sarcasmele usturătoare ale apologeților creștini. Cei mai crai dintre zei sînt, în ochii acestor poeți, Zeus însuși și Apol-lon; toate personajele, însă, ale societății olim-piene cad în mrejele lor, și ne este îngăduit să atribuim unui autor din acele vremuri poemul care, inspirat dintr-o îndrăzneată fantezie a lui Lactan-tius, ne înfățișează triumful lui Eros într-un car tras de toți zeii înhămați.

Chiar dacă povestitorii elenistici luau tragedia tîrzie drept punct de plecare al poeziei lor erotice (singura pe care o studiem aci), își urmau neîndoielnic propria inspirație în tratarea și zugrăvirea legendelor. Urmărirea transformărilor și adăugirilor prezintă un interes prodigios. Cît ne privește, însă, ajunge să ne putem face o imagine generală a caracterelor specifice și a spiritului poeziei elenistice, a deosebirilor ce o despart de arta elină premergătoare, cît și a atitudinii ei față de tragedia tîrzie. Vom ilustra cu o singură legendă grija și profunzimea cu care, fără a spulbera caracterul esențial al tradiției populare, poeții aceștia se străduiau să-i îmbogățească și să-i adîncească spiritul prin întorsături noi, înviorîndu-1 cu o gingașă sentimentalitate. Eroina legendei este Oenona (fica lui Kebren, zeu troian al apelor) care, iubita de Paris, este apoi părăsită de acesta în favoarea Elenei. La origine, legenda fusese, fără îndoială, unul din acele basme, învăluite într-o delicată melancolie, despre dragostea unei nimfe pentru un frumos muritor, basm în care se complăcea fantezia poporului elin. Nu se poate determina cu certitudine epoca la care basmul acesta a pătruns în marele ciclu troian. Autorii Iliadei și ai Odiseei nu par a-l fi cunoscut, precum nu cunoșteau, pare-se, *Kypria*. Istoricul Hellanicus se presupune a fi fost primul care i-a dat frumosului basm popular locul cuvenit în pragmatica sa povestire a războiului troian. Basmul își află forma artistică într-o tragedie post-357 euripidiană, și, de atunci, și-a păstrat dramatis-

mul ce ne izbește la Apollodor, într-un fragment de proză al lui Nicander, și, mai ales, în miturile lui

Ronon. Cu atât, însă, nu se mulțumeau poeții elenistici. Numeroase aluzii stau mărturie că această legendă, aproape necunoscută în vremurile mai îndepărtate, se bucura de un mare renume în epoca lor; avem toate motivele să credem că o legendă care Je măgulea artfio de mult gusitul a fost împodobită de ei; au prelucrat prima parte (idila și dragostea tainică în pădurile muntelui Ida, curmate brusc de plecarea lui Paris) cât și tragicul deznodământ. În versiunea comună păstrată de mitografi, Oenona înțiti refuza să-l vindece pe Paris cu ierburile ei tămăduitoare. Rănit de moarte, tînărul își dădea sufletul, iar disperată de a fi ajuns prea tîrziu, Oenona îl bocea îndelung și apoi se spînzura. Poeții elenistici au știut să sporească patetismul deznodământului. În versiunea lui Quintus din Smirna (compusă, fără îndoială, după un model alexandrin), Paris se tîrăște, în ciuda rănilor sale, pînă în munți, la fata părăsită de el. Vlăguit, se prăbușește la picioarele ei, implorînd-o să-l salveze. Ea, însă, îl izgonește cu cuvinte aspre, iar Paris se îndepărtează nevindecat. Dar curînd, Oenona, copleșită de remușări, pornește în noaptea luminată de miloasa Selene, prin munți și păduri, pînă îl găsește pe neînsuflețitul Paris ars pe rug de către celelalte nimfe și de păstori. Fără un cuvînt, își acoperă capul și, aidoma unei Brunhilde troiene, sare în flăcările ce îl mistuie pe cel încă iubit care în brațele alteia uitase de credința jurată.

Un alt poet pare a fi zugrăvit cu și mai mult rafinament conflictul dintre sentimentele contradictorii cărora le era pradă Oenona. Există o singură mărturie tîrzie — dar care, după toate probabilitățile, se referă la opera unui poet elenistic — conform căreia Oenona, prin puterea ierburilor ei magice, ar fi reînsuflețit cadavruul lui Paris; readus la viață, tînărul o cheamă cu prima 358 suflare pe Elena; la auzul numelui rivalei, Oenona îl lasă pe Paris să se cufunde înapoi în moarte. Nădăjduim că aceste considerațiuni vor dezvălui întrucîtva legăturile dintre erotismul elenistic și tragedia tîrzie. Ar fi greu de determinat — și nu este, dealtfel, nici scopul acestui studiu — în ce măsură tragedia se apropia de alte genuri literare ale epocii în privința alegerii temelor și a felului de a le trata.

Traducere de ION HERDAN

BT ■ i

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE: „Un dialog al clasicismelor”

de V. E. Mașek) 5

1

Notă introductivă: „J. J. Winckelmann — redescoperitorul Greciei antice” de V. E. Mașek..... 17

J. J. WINCKELMANN

CONSIDERAȚIUNI ASUPRA IMITĂRII OPERELOR GRECEȘTI ÎN PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ

Traducere de Ion Herdan '..... 25

LĂMURIRI ASUPRA „CONSIDERĂȚIUNILOR..” ȘI RĂSPUNS SCRISQRH DESCHISE. Traducere de Ion Herdan

..... 51

II

Notă introductivă: „Lessing și »tentația polemică”

de V. E. Mașek 82

G. E. LESSING

„LAOCOON” (fragmente). Traducere de Lucian Blaga 87 III

Notă introductivă: „Fr. Nietzsche și afirmarea umanului prin artă” de V. E. Mașek..... 160

FRIEDRICH NIETZSCHE

NAȘTEREA TRAGEDIEI. Traducere de Ion

Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan..... 177

IV

Notă introductivă: „Erwin Rohde — eruditul vizionar sau forța euristică a unei pretenii” de V. E.

Mașek 298

ERWIN ROHDE

PSYCHE (fragmente)..... 308

ROMANUL GREC (fragmente). Traduceri de Ion Herdan..... 329

REDACTOR: VIOREL HAROSA TEHNOREDACTOR: NIC. NICOLAEV

BUN DE TIPAR: 1. 10. 1977 APĂRUT 1977; COLI DE TIPAR 15; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7,5; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7 ;

TIRAJUL 23 000 + 10+90 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICA SIBIU SOS. ALBA IULIA NR. 40. REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA.

/

Biblioteca de a
Artă și gîndire

de la apollo la faust

Antologia de față își propune să evidențieze un dublu și pasionant dialog. Unul în adâncime, coborînd milenii pe verticala istoriei, și altul la suprafață, pe orizontala extensiunii și maturizării unei culturi. Dacă în prim plan se va desfășura permanent dialogul dintre clasicismul sau romantismul european și cultura și civilizația clasică a Greciei antice, cel purtat în fundal, adesea în contradictoriu și cu o deosebită vervă polemică, între reprezentanții aceleiași culturi, ni se pare la fel de interesant de urmărit. Din această încrucișare și suprapunere de replici sperăm să obținem o imagine mai vie și mai pregnantă a unui moment deosebit de important pentru întreaga evoluție ulterioară a culturii europene din secolele XVIII și XIX.

VICTOR ERNEST MAȘEK